

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



TESIS DE LICENCIATURA

Obsesión solitaria –escritura y lectura en la narrativa saenzeana a partir de la novela *Los papeles de Narciso Lima-Achá* de Jaime Saenz

Postulante: Mirka Wanda Slowik
Tutor: Dr. Marcelo Villena Alvarado

La Paz - Bolivia

Abril de 2016

Índice

1. Solitarias obsesiones: escritura-lectura en la narrativa de Jaime Saenz	5
1.1. Una opción de escritura	5
1.1.1. El acto de leer y escribir en <i>Los papeles</i>	6
1.1.2. Las figuras de la escritura.....	6
1.1.3. Las figuras de la lectura.....	10
1.2. Las lecturas críticas de <i>Felipe Delgado</i> y <i>Los papeles de Narciso Lima-Achá</i>	13
1.2.1. Dos momentos de escritura	13
1.2.2. La ciudad saenzeana	16
1.2.3. La mitificación de Saenz	19
1.3. Escribir y leer en <i>Los papeles de Narciso Lima-Achá</i>	20
1.3.1. La lectura de oídas	20
1.3.2. Los niveles de la escritura	23
1.3.3. El paso de <i>Felipe Delgado</i> a <i>Los papeles de Narciso Lima-Achá</i>	25
2. La forma especular de <i>Los papeles</i>...	31
2.1. Estructura narrativa	31
2.1.1. Libros y escritos	31
2.1.2. Los niveles narrativos	33
2.1.3. La nota editorial	36
2.2. Mirarse en los papeles	39
2.2.1. <i>Los papeles</i> ..., ¿novela autobiográfica?	39
2.2.2. (Auto)biografías ficcionales	43
2.2.3. Figuras de escritores y lectores	49
2.3. La narrativa de Jaime Saenz	52
2.3.1. Autorreferencialidad y figura del escritor en <i>Los papeles</i>	52

2.3.2. <i>Felipe Delgado vs. Los papeles de Narciso Lima-Achá</i>	56
2.3.3. ¿Otro Saenz?	57
3. Figuras de lectores y escritores en <i>Los papeles...</i>	60
3.1. Amistad y escritura	60
3.1.1. Una amistad desigual: Narciso Lima-Achá y Carlos María Canseco	60
3.1.2. Narciso, el escritor-embaucador: retórica, hermetismo y simulación	65
3.1.3. Carlos María Canseco: el paso de lector a escritor	70
3.2. Los papeles del amor	79
3.2.1. Una historia de amor: Wolfgang Ulme y Narciso Limachi	79
3.2.2. La figura del espejo	82
3.2.3. Los dilemas del amor	86
3.3. Dramas de origen o ¿por qué escribir?	89
3.3.1. La historia desconocida de Narciso Lima-Achá	89
3.3.2. ¿Quién es el niño disfrazado?	92
3.3.3. Narciso Lima-Achá: la opción de la escritura	98
4. Dos escrituras: Narciso Lima-Achá y Jaime Saenz	103
4.1. Una estrategia narrativa	103
4.2. El escritor como lector	105
4.3. Una actitud de escritura	108
5. Anexos	114
5.1. Transcripciones de las cartas en <i>Los papeles...</i>	114
5.1.1. Carta de Margarita al editor anónimo	114
5.1.2. Carta I de Narciso Lima-Achá a Carlos María Canseco	115
5.1.3. Carta II de Narciso Lima-Achá a Carlos María Canseco	116
5.1.4. Carta de Elbruz Ulme a Narciso Lima-Achá	120

5.1.5. Carta de Narciso Lima-Achá a Elbruz Ulme	123
5.2. Cronología de la vida de Narciso Lima-Achá	124
5.3. Bibliografía	126
5.3.1. Obra narrativa de Jaime Saenz	126
5.3.2. Textos críticos sobre la obra de Jaime Saenz	126
5.3.3. Otros textos citados	129
5.4. Agradecimientos	134

1. Solitarias obsesiones: escritura-lectura en la narrativa de Jaime Saenz

1.1. Una opción de escritura

1.1.1. El acto de leer y escribir en *Los papeles...*

Cuando estaba en su escritorio escribiendo, no le gustaba que nadie entre a interrumpirlo. Yo me privaba de entrar a ofrecerle una taza de té. Escribía y escribía, con sus papeles amontonados, bien ordenaditos. Se pasaba días y días sin dormir y sin comer, estaba acostumbrado a no comer cuando trabajaba. Escribía sin probar bocado. Era igual que cuando empezaba a tomar: cuando agarraba la pluma, no se acordaba de nada. Siempre trabajaba en su cuarto, en su escritorio y nadie tocaba sus papeles. Pese al ritmo de trabajo que tenía, nunca lo he encontrado dormido sobre su escritorio, siempre tecleando y escribiendo. Era formidable, era terrible...
(Guzmán, 2010: 255)

Este breve testimonio de Esther Guzmán vda. de Ufenast, tía del escritor boliviano Jaime Saenz (La Paz, 1921-1986), da cuenta de una rutina de trabajo y al mismo tiempo de una actitud de escritura. Una que se aparta del mundo, que busca aislamiento y se exalta en condiciones extremas –*terribles*, al decir de la tía. La absoluta soledad parece ser requisito imperioso para la escritura de Saenz: lo único que hace compañía al escritor son altas pilas de papeles que lo rodean y que al parecer responden a una disposición secreta, conocida exclusivamente por el escritor. ¿Esta actitud, esta relación con la escritura, se plasma en las historias creadas sobre la superficie de aquellos papeles? ¿En historias como las de Narciso Lima-Achá y Carlos María Canseco de la novela póstuma *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (1991)?¹ No puede saberse con certeza, pero el título sugiere, por lo menos, que esta vez ellos –*los papeles*– están en el centro de la narración.

Efectivamente, esta segunda novela de Jaime Saenz permite tal conjetura: no sólo porque sus protagonistas son escritores, sino también porque sus escritos constituyen las dos partes de la novela: “El manuscrito de Carlos María Canseco” y “Los papeles de Narciso Lima-Achá”. Se trata de dos manuscritos autobiográficos dispuestos sucesivamente, pero que se leen de modo invertido si de orden cronológico se trata: el lector lee primero el texto ‘escrito’ por Canseco, luego el de Lima-Achá. Esto porque en cuestiones de cronología, el libro primero es posterior con respecto al libro segundo. Carlos María Canseco se adueña del manuscrito de su amigo Narciso Lima-Achá poco antes de que éste fallezca. Canseco lee los papeles autobiográficos de Lima-Achá a pesar de haber recibido el encargo de destruirlos y a continuación los guarda para escribir su propia versión de los hechos. Con *Los papeles...* se trata, entonces, de una novela en cuyo centro se ubica un acto de lectura y escritura: cuando de dos personajes escritores el segundo lee

¹ Saenz, Jaime. *Los papeles de Narciso Lima-Achá*. Instituto Boliviano de Cultura, La Paz: 1991. En lo que sigue,

lo escrito por el primero y luego se pone a escribir.

La presente tesis se interesa en las figuras de la escritura-lectura de esta novela. Estas figuras representan el punto de partida de una investigación que busca acercarse a la escritura de Saenz en su obra narrativa enfocando principalmente la novela *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (póstuma, 1991), sin dejar de lado su demás obra narrativa. Esta novela, aunque desatendida generalmente por la crítica boliviana, es considerada aquí como un lugar de confluencia de tendencias, preocupaciones y motivos escriturales antes vistos en la obra de Saenz. Pero, es una novela que, además, explora niveles metatextuales y donde la escritura indaga en sí misma. Vale precisar en lo que sigue cómo se piensa el término *escritura* para justificar tales hipótesis.

1.1.2. Las figuras de la escritura

La imagen plasmada por la tía del escritor en el texto “Jaime”, además de tener valor biográfico-testimonial, esboza una forma más concreta de comprender la escritura: nos permite echar un vistazo a la escritura en el momento de hacerse, nos permite mirar al escritor en su ‘laboratorio’ (Guzmán, 2010: 255). Es probable que el lector “levant[e] [...] la cabeza” (Barthes, 1994: 36)² y se pregunte si aquí se trata de un laboratorio real o uno imaginado, que nos interrogue cómo se puede captar la presencia del autor en un texto literario más allá de la referencia biográfica. Que no siga leyendo hasta que no respondamos a la siguiente inquietud: ¿cómo considerar este otro nivel textual que está fuera de la diégesis, pero que es a la vez tan determinante para la existencia de la misma?

En una entrevista realizada poco después de la publicación de *Le plaisir du texte* (1973), Roland Barthes expone cómo la noción ‘autor’ puede ser reinsertada a la hora de leer una obra literaria:

Como usted sabe, se trata de una pregunta que la crítica, la teoría literaria, ha debatido mucho desde hace una decena de años. Digamos que hay cierta concepción del escritor que ya no es posible. El escritor ya no puede ser considerado hoy, como decía Mallarmé, digamos, como un señor. Ya no se lo puede considerar como un pequeño señor que rige su obra y que es el padre de su obra y a quien se atribuye de alguna forma todo el provecho pasional de su libro, de su obra. Pienso, entonces, que ha habido un momento en el cual ha sido muy necesario atentar contra la

² Aludo al tipo de lectura explicitado por Barthes en “Escribir la lectura”: “el resultado, según creo, no es exactamente un análisis (yo no he intentado captar el secreto de este extraño texto) ni exactamente una imagen (creo que no me he proyectado en mi lectura; o, si ha sido así, lo ha sido a partir de un punto inconsciente situado mucho más acá de ‘mí mismo’). Entonces, ¿qué es S/Z? Un texto simplemente, el texto ese que escribimos en nuestra cabeza cada vez que la levantamos” (1994: 36).

noción de autor, pero que ahora el desmontaje ha sido realizado y es posible de alguna forma reintegrar el autor dentro de cierta visión de la literatura, pero evidentemente en otro lugar, pues, las cosas giran, cambian, no en círculo sino en espiral, si usted quiere. Y en particular, pienso que uno puede interesarse muy bien dentro de una obra por la especie de figura del autor que adivinamos detrás del texto, pero que no es su persona, precisamente.³

Mientras que una lectura con un enfoque en la biografía del autor encuentra su punto culminante en la crítica literaria del siglo XIX,⁴ actualmente –con la influencia de las escuelas estructuralistas y del *New Criticism*–⁵ parecen predominar lecturas que no consideran el autor. Así, la lectura se limita a veces al texto, como si el nombre del autor sobre la tapa del libro no fuese más que una insignificante inscripción en el marco de un cuadro que, proveniente del espacio extra- y paratextual, solamente rigiera las relaciones económicas del mercado libresco o posibilitara la disposición de una biblioteca. Sin embargo, tampoco se debe sobreestimar la importancia de la presencia del autor para el lector: éste ha vivido una transformación y ya no se concibe como un “pequeño señor” que, parado detrás del texto y con el dedo índice levantado, nos indica cómo leer.

³ Traducción propia del francés. Aquí la transcripción de la respuesta en idioma original: « Vous savez, c’est une question justement que la critique, la théorie littéraire a beaucoup débattu depuis une dizaine d’années. Disons qu’il y a une certaine conception de l’écrivain qui n’est plus possible. L’écrivain ne peut plus être considéré maintenant, comme disait Mallarmé, disons, comme un monsieur. On ne peut plus le considérer comme un petit monsieur qui gère son œuvre et qui est le père de son œuvre et à qui on attribue en quelque sorte tout le bénéfice passionnel de son livre, de son œuvre. Alors, je crois qu’il y a eu un moment où il était très nécessaire de s’attaquer à la notion d’auteur, mais je pense que maintenant, le déblaiement ayant été fait, il est possible en quelque sorte de réintégrer l’auteur dans une certaine vision de la littérature mais évidemment à une autre place, car les choses tournent, changent, ne pas en rond mais en spirale, si vous voulez. Et en particulier je crois qu’on peut très bien s’intéresser dans une œuvre à l’espèce de figure de l’auteur que nous devinons derrière son texte, mais qui n’est pas sa personne, précisément. » Referencia: <http://www.ina.fr/video/CPF10005880>

⁴ Véase, por ejemplo, Klarer, Mario. *Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft: Theorien, Gattungen, Arbeitstechniken*. WBG, Darmstadt: 2011. “Históricamente anterior a las grandes formaciones teóricas formalistas-estructuralistas del siglo XX, la ciencia literaria biográfica (ingl. *biographical criticism*) vivió su apogeo sobre todo en el siglo XIX. Esta corriente trató de establecer una conexión directa entre el texto literario y la biografía del autor. Datos, hechos y acontecimientos de la vida de escritores se equiparan con fenómenos del texto, para establecer, producir, fabricar una correlación entre circunstancias de la vida del autor y de su obra”. Traducción propia del alemán. Texto en idioma original: “Historisch vor den großen formalistisch-strukturalistischen Theoriebildungen des 20. Jahrhunderts erlebte die Biographische Literaturwissenschaft (engl. *biographical criticism*) besonders im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Diese Strömung versucht, eine direkte Verbindung zwischen literarischem Text und Biographie des Autors herzustellen. Daten, Fakten und Ereignisse aus dem Leben von Schriftstellern werden mit Erscheinungen des Textes zur Deckung gebracht, um eine Wechselwirkung zwischen Begebenheiten im Leben des Autors und seinem Werk herzustellen” (Klarer, 2011: 27).

⁵ “El *New Criticism* no tiene la intención de equiparar aspectos de una obra con los datos biográficos o estados psicológicos de un autor, sino de examinar un texto en cuanto a su dimensión intrínseca-textual, sin prejuicios como un mensaje llegado por el mar en una botella sin remitente, fecha o destinatario” (Klarer, 24). „Es geht dem *New Criticism* also nicht darum, Aspekte eines Werkes mit biographischen Daten oder psychologischen Zuständen des Autors zur Deckung zu bringen, sondern unvoreingenommen einen Text wie eine Flaschenpost ohne Absender, Datierung oder Adressat auf seine intrinsisch-textliche Dimension hin zu untersuchen” (Klarer, 2011: 24).

La respuesta de Barthes indica justamente una opción de salida de tal problemática: la necesidad de diferenciar entre la persona del autor que participó de una vida real y el escritor como sujeto escritural (“la especie de figura del autor que adivinamos detrás del texto”). La noción de *escritura* nos permite superar pues, las dificultades arriba encontradas. Esta noción entraña varios sentidos que serán desglosados en lo que sigue.

En primer lugar, la escritura es entendida como instancia enunciativa, como figura del escritor en el texto ficcional: a diferencia de la figura ‘tradicional’ (la del autor como *petit monsieur*) nos permite captar la huella del autor como sujeto escritural legible en el texto, como figura textual. Llamémoslo *scripteur*, sujeto escritural o autor modelo, este sujeto no se identifica con el autor real y biográfico, sino que

es una voz que habla afectuosamente (o imperiosa, o subrepticamente) con nosotros, que nos quiere a su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo. (Eco, 1997: 23)

Estas instrucciones pueden ser explícitas (interpelaciones al lector en el texto) o implícitas (el armado del texto, la organización temporal, la disposición de los diálogos, etc.), pero siempre consisten en las elecciones tomadas por el escritor en varios niveles y que se manifiestan en el texto.

En segundo lugar, la escritura es considerada como horizonte tejido por esas elecciones, como un acto con repercusiones históricas y un posicionamiento frente al mundo. En *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) Roland Barthes define la escritura como “la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, [...] donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete” (1987: 21). La escritura es, desde esta perspectiva, “un modo de pensar la Literatura” (Barthes, 1987: 23) que se diferencia de la “lengua y estilo [que] son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia” (Barthes, 1987: 22). Marcelo Villena concluye de estas definiciones que

Si la lengua y el estilo, en tanto naturalezas, no admiten elección, la escritura en cambio (como función que articula ambos destinos) encarna un acto de libertad que actualiza y transgrede las determinaciones de la historia (sociopolítica, retórica, biológica): un gesto, en suma, a través del cual lo íntimo se inscribe en el mundo; un gesto que desplegándose ‘aquí y ahora’ trasciende a su sujeto y pasa a hacer historia. (2011: 18-19)

Este “acto de libertad”, esta elección de una forma, se traduce en un específico modo de

relacionamiento con la sociedad y, por metonimia, con el lector. Como en su cocina el alquimista forja un homúnculo, en su escritorio el escritor trabaja las palabras y crea una obra con vida propia.

En tercer lugar, la *escritura* connota este acto detrás del producto final (la novela, el cuento, el poema); esta relación del texto y el sujeto autor, del producto y su creación. Se entiende la escritura como “un hacer que imita, reproduce, representa, expresa, recrea, transforma: en cualquier caso, una operación, un trabajo tal como lo entendía el viejo Marx” (Villena, 2011: 12). Es también este sentido de la escritura que queda plasmado en la breve crónica de la Tía: vemos a Jaime Saenz y su relación con la escritura como un compromiso total, entendiendo la escritura como un trabajo, tomándola en serio. Ese compromiso se plasma en una relación muy específica entre el autor y el texto que también se asemeja a la que mantiene el alquimista con su objeto de estudio o de creación. La situación de escritura es exclusiva, aislada, algo mágica.

En una relación tan absoluta como la descrita por la Tía, donde todo contacto con el otro por un momento queda suspendido (sólo por un momento, el de la escritura, pues en el siguiente párrafo se cuenta otro: el de una espontánea llegada de Jaime con un gran grupo de músicos) la relación escritor-escrito se intensifica. Esta relación sería legible en el texto, si tomamos en cuenta que

Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo ‘murmura’). (Barthes, 1993: 46)

En esta perspectiva “el texto que [se] [...] escribe debe probarme que me *desea*” (Barthes, 1993: 14).

El acercamiento a la figura del autor es posible solamente desde la lectura, desde el deseo del lector. Sin lector no sólo no hay actualización de sentido, tampoco hay quién pueda desear, imaginar la figura del autor en el texto leído. “Tal como se lo postula en ‘La muerte del autor’, en el *modus operandi* barthesiano el lector tiene prioridad sobre el autor, la legética sobre la poética, los aspectos de la estética de la recepción sobre los de la estética de la producción” (Ette, 2011:

99-100).⁶ Barthes comprende, además, el texto como cuerpo; “un cuerpo de goce hecho únicamente de relaciones eróticas sin ninguna relación con el primero: es otra división, otra denominación” (1993: 28). Con el concepto de figura entra en juego una lectura activa y erotizante:

El texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico. El placer del texto sería irreductible a su funcionamiento gramatical (feno-textual) como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica.

El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas –pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo. (Barthes, 1993: 29)

Cuando la lectura se concibe como un encuentro entre el sujeto lector y el sujeto autor, los actos de escribir y los de leer pueden compararse con los del amor. La figura del lector, diría Barthes, también es un amante:

Al encerrarse para leer, al hacer de la lectura un estado absolutamente apartado, clandestino, en el que resulta abolido el mundo entero, el lector –el leyente– se identifica con otros dos seres humanos –muy próximos entre sí, a decir verdad– cuyo estado requiere igualmente una violenta separación: el enamorado y el místico. [...] Todo esto acaba de confirmar que el sujeto-lector es un sujeto enteramente exiliado bajo el registro del Imaginario; toda su economía del placer consiste en cuidar su relación dual con el libro (es decir, con la Imagen), encerrándose solo con él, pegado a él, con la nariz metida dentro del libro, me atrevería a decir, como el niño se pega a la madre y el Enamorado se queda suspendido del rostro amado. (1994: 45)

La figura del lector como enamorado se convierte en central en *Los papeles...* de Saenz, una novela donde “sistemáticamente se exploran los otros dos vínculos con la tríada: la virtud creadora y el amor” (Villena, 2009:1). Mientras en *Felipe Delgado* el protagonista se decide por el camino del conocimiento, con *Los papeles...* se aventura al camino del amor y de la creación artística. En cuarto lugar, la escritura se concibe, aquí, en su dimensión erótica y amorosa.

1.1.3. Las figuras de la lectura

La escritura no constituye solamente la relación que el escritor mantiene con su texto, sino también la del texto con el lector; la lectura se entiende como una interlocución, como un diálogo entre sujeto lector y sujeto escritor. Paralelamente traza nuestro horizonte de lectura: el lugar al que aquí queremos llegar porque es allí donde podemos captar de alguna forma *las figuras del lector* en el texto. ¿Cómo ubicar, sin embargo, al lector en el texto si es que “sobre el placer del

⁶ Traducción propia del alemán. Texto original: “Ganz im Verständnis von ‘Der Tod des Autors’ steht nicht der Autor, sondern der Leser, steht nicht die Poetik, sondern die Legetik, stehen nicht produktionsästhetische, sondern rezeptionsästhetische Aspekte im Vordergrund der Barthes’schen Vorgehensweise” (Ette, 99-100).

texto no es posible ninguna ‘tesis’; apenas una inspección, una introspección abreviada” (Barthes, 1993: 55)? ¿Qué hacer si la lectura es “un campo plural de prácticas dispersas, de efectos irreductibles, y si, en consecuencia, la lectura de la lectura, la metalectura, no sería en sí misma más que un destello de ideas, de temores, de deseos, de goces, de opresiones” (Barthes, 1994: 39-40)?

Una primera salida es la de partir de figuraciones de lectores reconocibles muy concretamente en el nivel diégetico de la novela. Si es que se toma en cuenta que *todo* puede leerse, *cada una* de ellas puede ser un lector:

En el dominio de la lectura, no hay pertinencia de objetos: el verbo *leer* que aparentemente es mucho más transitivo que el verbo *hablar*, puede saturarse, catalizarse, con millares de complementos de objeto: se leen textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc. Son tan variados estos objetos que no es posible unificarlos bajo ninguna categoría sustancial, ni siquiera formal; lo único que se puede encontrar en ellos es una unidad intencional: el objeto que uno lee se fundamenta tan sólo en la intención de leer: simplemente es algo para leer, un *legendum* que proviene de una fenomenología, y no de una semiología. (Barthes, 1994: 40-41)

Por esta gran proliferación de posibles complementos del verbo *leer* y, por consiguiente, de representaciones del acto de leer, se intentará con Ricardo Piglia “rastrear el modo en que está representada la figura del lector en la literatura [, lo cual] supone trabajar con casos específicos, historias particulares que cristalizan redes y mundos posibles” (2005: 22). En este sentido, habría que buscar “las figuraciones del lector en la literatura; esto es, las representaciones imaginarias del arte de leer en la ficción [...] No nos preguntaremos tanto qué es leer, sino quién es el que lee (dónde está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál es su historia)” (Piglia, 2005: 24).

El objetivo principal de la presente tesis consistirá en seguir lo propuesto por Piglia y emprender una pesquisa detallada tras figuraciones concretas de lectores en la novela *Los papeles de Narciso Lima-Achá*. Este análisis de personajes que leen o escriben en la novela se comprende como punto de partida para acercarse a la escritura de Saenz pues las figuraciones de lectores son también figuraciones de los dilemas de escritura de Saenz.

Entre estos lectores no puede dejar de tomarse en cuenta la figura de Saenz como un lector, figura más indeterminada pues sólo sugerida por el texto. Así, leer sería también identificar las lecturas del autor, leer desde su obra, retroceder en el pasado y leer con él. En una entrevista realizada en 1985 por Carlos Dámaso Martínez, Ricardo Piglia sugiere que “cada escritor tiene su propia biblioteca ideal, una biblioteca excéntrica, que cambia y se transforma pero a la que se mantiene fiel” (2001: 88). Cada autor sería, entonces, ante todo un lector y leer

un texto sería también ir en busca de las huellas de esa “biblioteca excéntrica”. Mientras el inventario de figuraciones de lectores se mantiene al nivel de historia de la novela, el conocimiento parcial de la “biblioteca excéntrica” sugerida por Piglia nos permitiría dar un atisbo al ‘laboratorio escritural’ de Saenz; conocer además de su actitud, su forma de trabajo, acercarse también a su escritura. Si comprendemos el intertexto como segunda figura de lectura –no al nivel de personaje, intradiegético, sino al nivel extradiégetico y relativo al autor modelo o *scripteur*– damos un paso más hacia la comprensión de la escritura ejercida por Saenz en la novela, pero también hacia la comprensión de las huellas del lector en la ficción y de Saenz como lector.

Para Barthes, cada uno, sea escritor o lector, o ambos, tiene una lectura casi iniciática de la que se nutren sus demás lecturas y escrituras:

Comprendo que para mí la obra de Proust es la obra de referencia, la *mathesis* general, el *mandala* de toda la cosmogonía literaria, como lo eran las Cartas de Mme. de Sevigné para la abuela del narrador, las novelas de caballerías para Don Quijote, etc.; esto no quiere decir que sea un ‘especialista’ en Proust: Proust es lo que me llega, no lo que yo llamo; no es una ‘autoridad’, simplemente un *recuerdo circular*. Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida. (1993: 58-59)

Quizás, para *Los papeles...* de Saenz, la obra de Thomas Mann pueda considerarse como esa “obra de referencia”, ese punto central de la “biblioteca excéntrica”. Entre otros intertextos, se encuentran huellas profundas de la lectura de la novela *Doktor Faustus* (1947) de Mann en *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (1991). Por lo tanto, en el presente trabajo el análisis central de las figuraciones de lectores en el nivel diegético se complementará con acercamientos a la figura de Saenz-lector de esta novela de Thomas Mann. Aunque aquí no podemos ahondar en la lectura comparativa.

Leer literatura significa también encontrarse, además de con la obra en sí, con las lecturas de otros. Significa leer también los llamados textos críticos. El lector empírico se constituye a veces a partir de la lectura de esas otras lecturas, decide cuál línea seguir, qué sugerencias de sentido adoptar. No podemos hablar aquí del lector empírico porque “el lector modelo de una historia no es el lector empírico. El lector empírico somos nosotros, ustedes, yo, cualquier otro, cuando leemos un texto” (Eco, 1997: 16). Tampoco podemos dejar de mirar la importancia de los textos críticos para la configuración de la figura del lector. Sin embargo, en lo que concierne la relevancia de éstos, polemizan incluso los teóricos de la escuela de la recepción alemana.

Wolfgang Iser, teórico especializado en filología inglesa, se concentra en la estructura del texto e indaga cómo el texto prevé la colaboración del lector para la constitución del sentido sin dar demasiada relevancia a la influencia de las otras lecturas:

por un lado, el texto es mera partitura, y por el otro lado son las capacidades individualmente variables del lector que instrumentan la obra. Una fenomenología de la lectura tiene que explicitar, entonces, los actos de comprensión a través de los cuales el texto se traslada en la consciencia del lector. (1984: 177)⁷

El romanista Robert Jauß, por su lado, insiste en la importancia del contexto armado por otras lecturas:

La historia de la recepción [...] no necesita todos los testimonios de una tradición, sino solamente aquellas interpretaciones que son reconocidas como formadoras de una norma. Una selección así argumentada, permite luego comprender la prehistoria de una hermenéutica que retrospectivamente puede, y prospectivamente debe, enriquecer la interpretación de la obra. (1994: 183)⁸

Mientras con Iser se justifica una lectura que basándose exclusivamente en el texto primario busca reconocer la estructura del texto que prevé el lector, con Jauß se nos invita a leer el texto de ficción en relación a las lecturas críticas más decisivas para la recepción de la obra. Este horizonte de lecturas se considera aquí indispensable como tercera opción de encarar al lector. Tarea que se emprende en lo que sigue, luego de una breve presentación de la novela *Los papeles de Narciso Lima-Achá* y la primera novela de Jaime Saenz, *Felipe Delgado*.

1.2. Las lecturas críticas de *Felipe Delgado* y *Los papeles de Narciso Lima-Achá*

1.2.1. Dos momentos de escritura

Las lecturas críticas de ambas novelas han ido perfilando diversos discursos que llegan a articular líneas muy claras que configuran, adoptando el postulado de Jauß, una “prehistoria hermenéutica” (1994: 183). Luis H. Antezana se refiere, por ejemplo, a ocho diversos Saenz diferenciando cada uno desde una organización de las tendencias reconocibles en la obra y sus lecturas críticas con un atributo distinto: habría de este modo un Saenz referencial, otro

⁷ Traducción propia del alemán. Texto original: “Auf der einen Seite ist der Text nur eine Partitur, und auf der anderen sind es die individuell verschiedenen Fähigkeiten der Leser, die das Werk instrumentieren. Eine Phänomenologie des Lesens muss folglich die Erfassungsakte verdeutlichen, durch die sich der Text in das Bewußtsein des Lesers übersetzt“ (Iser, 1984: 177).

⁸ Traducción propia del alemán. Texto original: “Zum anderen benötigt die Rezeptionsgeschichte im Horizontwandel von Frage und Antwort nicht alle Zeugnisse einer Tradition, sondern nur solche Interpretationen, die als normbildend anerkannt wurden. Die so begründete Auswahl erlaubt dann, die Vorgeschichte eines Verstehens zu erfassen, das im Rückblick die Deutung des Werks bereichern kann und im Vorblick ermöglichen soll“ (Jauß, 1994: 183).

filosófico, uno místico, uno poético, uno simbólico, uno subjetivo y, por último, un Saenz biográfico (2013: 38-41).

La vasta obra poética y narrativa del escritor boliviano Jaime Saenz comprende varios poemarios, ensayos, relatos y novelas. En ella figuran dos novelas cuya recepción ha resultado bastante disímil: mientras la una, *Felipe Delgado* (1979), está en boca de todos –desde la fecha de su publicación hasta la actualidad–⁹ la otra, *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (póstuma, 1991), apenas se menciona de soslayo al tratar la obra del conocido autor. Lo que vale para el público general parece tener su origen en el trabajo realizado por los lectores profesionales. Es así que, en relación a la narrativa saenziana, la crítica se concentra en *Felipe Delgado* mencionando la segunda novela solamente como breve contrapunto. *Felipe Delgado*, publicada en el año 1979, es (re)conocida como “la novela más compleja y diversa de la literatura boliviana” (Antezana, 1985: 333). Mientras tanto, la novela *Los papeles de Narciso Lima-Achá* se considera “importante porque revela aspectos que quedaban sin respuesta en *Felipe Delgado*” (Sanjinés, 1993: 118); leyéndose así como mero complemento de la primera.

En *Felipe Delgado* se narra la historia del personaje homónimo que se interna al mundo marginal de la ciudad de La Paz y gradualmente se va deshaciendo de sus pertenencias materiales hasta, al final, desaparecer él mismo. Tras la muerte del padre, Felipe queda huérfano. A partir de este evento incisivo, Felipe deambula por la ciudad y encuentra, un día, una bodega de aparapitas. Con sus visitantes y uno que otro familiar o conocido, Felipe reflexiona sobre la muerte, la vida, el amor y el alcohol. Poco a poco derrocha la herencia paterna hasta al final quedar sin nada: vive de la caridad ajena. Después de haber realizado un viaje a Antofagasta donde sufre un *delirium tremens*, vuelve a La Paz deshecho económica y físicamente. Luego de la insistencia de sus amigos, acepta viajar a la finca del doctor Sanabria, antiguo amigo de la familia, en Uyupampa. Allí es alejado de la ciudad con la intención de que se recupere en una vida tranquila y campestre. Es ahí, sin embargo, donde se distancia más del mundo exterior (deja de interactuar y hablar con los demás personajes), se recluye para escribir, en un cuaderno, sus memorias de modo fragmentario y al final desaparece sin dejar rastros.

Los papeles de Narciso Lima-Achá nos cuenta otra historia: la de la amistad conflictiva

⁹ De lo cual hace prueba, por ejemplo, la inclusión de *Felipe Delgado* en el corpus de novelas publicado en el marco de las *Novelas Fundacionales del Bicentenario* por el Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia cf. Saenz, Jaime. *Felipe Delgado*, Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia, Carrera de Literatura de la UMSA, Plural Editores, La Paz: 2012.

pero duradera de Narciso Lima-Achá y Carlos María Canseco. Esta historia es narrada desde dos perspectivas distintas pues, cada uno de los protagonistas escribe y narra en un texto autobiográfico su propia versión de la historia. Los dos manuscritos resultantes constituyen las dos partes de la novela: “El manuscrito de Carlos María Canseco” y “Los papeles de Narciso Lima-Achá”. En la primera parte, Canseco describe su relación ambigua con Lima-Achá. Relato que abarca desde su primer encuentro ‘hasta la muerte’ de ambos amigos. Es importante tomar en cuenta que la escritura de este primer manuscrito surge de la lectura del texto autobiográfico de Narciso Lima-Achá; manuscrito que Narciso confía a su amigo Carlos María antes de morir con el encargo de destruirlo. A la historia principal, la de la amistad entre Narciso y Carlos María, subyace un segundo hilo narrativo: el lector puede observar cómo los personajes se convierten en lectores y escritores; transformación que culmina en la lectura del manuscrito de Narciso Lima-Achá y el posterior proceso de escritura. La segunda parte, el manuscrito de Lima-Achá, ahonda en algunos hechos ya sugeridos en la primera, mostrando esta vez la visión del amigo antes retratado, cuya historia se cuenta ya parcialmente en la primera parte.

Además de relatar las vidas de ambos personajes y dar cuenta de experiencias de viaje, de amor y de escritura, la novela enfoca, entonces, su propia historia de gestación ficcional al exhibir dos procesos de escritura. Gesto autorreferencial que acentúa el conflicto alrededor del cual gira: la imposibilidad de escribir y de este modo retener la vida o detener la muerte, la imposible y al mismo tiempo paradójica necesidad de la escritura y de la lectura para enfrentar la condición humana solitaria.

El orden cronológico de las publicaciones parece sugerir que la obra narrativa saenziana ha sido inaugurada por *Felipe Delgado*, seguida por varios relatos y ‘cerrada’ luego por *Los papeles de Narciso Lima-Achá* como segunda novela publicada póstumamente en el año 1991. Sin embargo, vale apuntarlo aquí, existe un problema de datación: a pesar de que la novela *Los papeles de Narciso Lima-Achá* haya sido publicada póstumamente, doce años después de *Felipe Delgado*, no todos concuerdan en que la primera publicación sea la primera novela, hecho que menciona Antezana en el libro multimedia *La Bodega de Jaime Saenz*.

Se trata de una polémica que sigue en curso. Ahora bien, si se toman en cuenta las voces críticas al respecto, destaca que, efectivamente, varios consideran a *Felipe Delgado* como una primera incursión de Saenz en la escritura narrativa. Así, Mauricio Souza imagina el *incipit* de

Felipe Delgado (“Llovía a torrentes”) como un primer gesto narrativo del autor.¹⁰ También Marcelo Villena establece una secuencia donde *Felipe Delgado* figura como novela primera en tanto que formula un programa narrativo para lo que seguiría luego: “Con *Felipe Delgado* estás a punto de *empezar* a leer todo un programa, por lo tanto: el de la narrativa de Jaime Saenz” (2012: 44).¹¹ Aunque aquí no es lugar para optar por una u otra posición, vale sugerir, sin embargo, que el orden cronológico de gestación de las novelas nos habla quizás de una escritura que se forma y evoluciona hasta encontrar cierto lugar más definitivo en las últimas obras autobiográficas que ya no formarían parte del proyecto novelesco, pero que habrían sido preparados por éste, a saber: el relato “Los cuartos”, *Vidas y Muertes*, *La Piedra Imán* o *Tocnolencias*.

1.2.2. La ciudad saenzeana

Varias de las lecturas críticas de la escritura de Saenz han contribuido a la instauración de un mito que, con Antezana, se ubicaría entre el Saenz referencial y el social: el mito de la ciudad de La Paz. Se trata de una imagen de la ciudad dibujada desde *Felipe Delgado*; una ciudad marcada por el mundo marginal, el alcohol y la noche. Así, dice Gilmar Gonzales que

Saenz ha hecho que la ciudad sea leída, es decir, vivida, de manera única. Así como sin leer a Kafka se conoce el significado de ‘lo kafkiano’, así sin leer a Saenz sabemos lo que es vivir la ciudad ‘saenzeanamente’. Ineluctable justicia poética el que la ciudad termine prestándose el lenguaje del novelista para imaginarse a sí misma. (2003: 404)

Javier Sanjinés afirma que “*Felipe Delgado* es un estudio cuestionador del lado oscuro de la ciudad de La Paz” (1993: 112). También en “Dos novelistas contemporáneos: Jesús Urzagasti y Jaime Saenz” se destaca el “universo referencial común a ambos textos [*Felipe Delgado* y “Los cuartos”]: el mundo ya mítico de los barrios marginales paceños, allá por los años treinta –si tomamos por referencia a *Felipe Delgado*–” (Miembros Taller Hipótesis, 19).

La imagen de la bodega de Ordóñez en la misma novela, espacio metonímico de la ciudad de La Paz, formaría parte inseparable de este mito. Espacio que, por otro lado, es concebido como una clave para la búsqueda de Delgado. Luis H. Antezana realza la afirmación de Felipe Delgado en la novela que “cada hombre debe crear un mundo. Cada hombre debe crear una realidad” (338). Así, explica que la clave central de su búsqueda se ubica en la bodega que se

¹⁰ “En tanto lugar común, el *Llovía a torrentes* es una versión, algo socarrona, del arquetípico *había una vez*. Es una marca textual que –en su ominosidad gótica– llama la atención sobre sí misma, declara un *vamos a relatar* o *ésta es una narración*. O, según una posible periodización de la obra de Saenz, tal vez diga, incluso: *Luego de muchos años de poesía, narremos*” (Souza, 2013: 55).

¹¹ La cursiva es mía.

convierte en la realidad profunda, anhelada, a medida que ese lugar se va transformando junto al protagonista (Antezana, 1985: 338). La ciudad adquiere connotaciones metafísicas que hacen del recorrido del protagonista una búsqueda de conocimiento y de identidad (García Pabón, 1998: 242). Marcelo Villena relativiza, sin embargo, la importancia de la bodega al decir que ésta “resulta menos el lugar de revelaciones que ha consagrado la exégesis y más ese lugar de condena y redención [...] ese lugar de tránsito, pesado y tortuoso al principio, pero luego más ligero pues allí el peso disminuye a medida que se sube en la montaña (así cuenta Dante en la *Comedia*, casi aludiendo a un celebrado *sacarse el cuerpo*)” (2012: 34). Sea como fuere, la ciudad en *Felipe Delgado*, con la bodega como espacio de concurrencia predilecto de los personajes novelescos, connota un espacio reducido y cerrado.

Los espacios representados en la ciudad de La Paz de *Los papeles de Narciso Lima-Achá* se diferencian de los de *Felipe Delgado*: aunque los nombres de los barrios parecen ser los mismos –como las calles del extremo norte de la ciudad de La Paz, la zona de Miraflores y el barrio de San Jorge– éstos viven una apertura en cuanto al movimiento de los personajes y sus posibilidades de actuar. Mientras que en *Felipe Delgado* predominan los encuentros en espacios muy determinados y cerrados (la bodega además de los distintos cuartos de Felipe) que llevan a reflexiones metafísicas con la constante presencia del alcohol, en *Los papeles...* empiezan a enfocarse el mundo de los negocios y el literario, la brujería y las relaciones humanas en diversos espacios más variables y más abiertos. A diferencia de la primera, la segunda novela carece, entonces, de un espacio que podría ser considerado como un centro de la ciudad. Aunque podría estarse tentado de relacionar el consultorio de Lima-Achá con la bodega o el cuarto de Delgado, habría que recordar que los personajes en la segunda novela son más movibles y que el consultorio está, además, sujeto a constantes mutaciones y traslados. Es evidente, en *Los papeles...* se altera el trazado de *un solo* lugar como respuesta a la búsqueda de *un solo* personaje.

Si bien en *Felipe Delgado* se narran tres viajes, éstos no ocupan un lugar significativo. En *Los papeles...*, al contrario, las salidas de la ciudad –al Altiplano orureño, el viaje en barco transcontinental a Europa y otras– son significativas tanto para la evolución de los personajes como de la historia. La diferencia en los espacios se puede ilustrar con el viaje a Alemania de la segunda parte de *Los papeles...*. Este viaje no sólo pone en escena el paso de Narciso Lima-Achá de la juventud a la edad adulta, sino que también activa connotaciones e intertextualidades muy diversas y controversiales en la obra de Saenz. Sanjinés destaca de este viaje, por ejemplo, el

encuentro de Lima-Achá con Hitler: “Aunque la relación también se desvanece, Mariana le revela la existencia de Adolf Hitler. Es este modelo de irracionalidad, de éxtasis demoníaco, que en cierta medida resume lo que Jaime Saenz entiende por ‘amor universal’” (1993: 119).

El hecho de simpatizar con la Alemania nazi es un tema que sigue considerándose polémico y controversial en la obra saenziana. Mónica Velásquez comenta esta problemática al discutir la imagen mítica que se ha construido en torno a Saenz:

el más polémico de sus supuestos rasgos fue un explícito nazismo en sus años de juventud. Al decir de varios de sus críticos y casi todos de sus amigos, es verdad que a sus diecisiete años estando en Alemania, el poeta se vio deslumbrado por la figura Hitleriana y su convocatoria a las juventudes nazis. Se dice que quiso enlistarse y no lo aceptaron. Se dice que ese pasado siguió como idea antisemita hasta sus últimos días. Alegando la presencia explícita de ese tema, se aplazó numerosas veces la publicación de su libro *Tocnolencias* [...] El antisemitismo saenzeano es equivalente a su furia contra China, reniega de ambos por su corrupción, su ambición y su alejamiento de los ‘verdaderos valores humanos’, cosa que si[n] duda desencanta pero también evidencia al ser humano detrás de la figuración de poeta. Finalmente, otra vez relativizando el mito, existió un jovencito deslumbrado por un discurso; y existió, después, un radical en sus ideas políticas cuyos argumentos no eran ni raciales ni justificadores de la matanza del holocausto, sino gritos proferidos en contra de todo aquel que atentaba con una supuesta modernidad a un mundo en decadencia. No disculpable, pero sí contextualizado. Nada de esto excusa, sin embargo, la omisión de este o cualquier otro rasgo de este personaje-escritor por parte de sus críticos, pero siempre y cuando este aspecto ocupe un lugar discreto y riguroso dentro de la lectura de su obra. (2011: 162-163)

Más que una problemática en cuanto a posibles tendencias nacionalsocialistas de Saenz, Villena señala una problemática poética a la vez que ética en su escritura, allí donde ésta niega al otro (2011: 201). También porque “en *Felipe Delgado* todo será un estadio del recorrido de Felipe Delgado o no será” (ibid.: 207).

Muchos críticos recalcan, sin embargo, la relación indisoluble entre vida y obra de Saenz: la figura del Saenz biográfico y subjetivo, según Antezana. El “universo poético del autor no puede separarse de su excéntrica, solitaria vida personal” –diría por ejemplo Sanjinés (1993: 117). Uno de estos elementos que vacilan entre realismo y verosimilitud, entre novela y vida, es el conocido saco de aparapita. La presencia de este saco en la vida de Felipe Delgado significa para Gilmar Gonzales una “reivindicación de la experiencia individual de la lectura” paralela a la experiencia reveladora del aparapita, pues solamente éste, como dueño del saco, pudiera entender su significado verdadero (2003: 413). Otros piensan el saco como obra de arte absoluta porque al mismo tiempo representaría y sería la muerte: “El aparapita es el creador de una obra de arte absoluta, pues es capaz de representar lo único que interesa representar de verdad: la muerte, y es, a la vez, el muerto que esa textura representa. Saenz parece decir que sólo se puede representar la

muerte por un proceso de identificación con ella” (García Pabón, 2007: 221).

1.2.3. La mitificación de Saenz

Sea por esfuerzos propios o los realizados por sus adeptos, la imagen de Jaime Saenz es intensa y muchas veces resulta ser casi mítica. Mónica Velásquez sugiere que

Uno de los poetas más conscientes de ese juego parece ser nuestro poeta en cuestión, quien fabricó y paseó por las nocturnas calles de La Paz a un misterioso poeta, medio brujo, medio loco; uno que bebía, arreglaba relojes, dibujaba calaveras como quien firma su nombre (el verdadero, el de los goces) y visitaba la morgue con sospechoso entusiasmo. Es verdad que parece poco justo dejar de lado esta dimensión biográfica en cuanto roza la ficción y responde a la lucidez y a la provocación de su autor, pero me parece también necesario, reírse un poco del asunto y no caer en los monumentos y las adoraciones, tan lejanas, además de este burlador místico. [...] Como buen poeta, Saenz no resuelve, no usa, no usufructúa, no se adecua ni negocia; se queda en el nudo, llama a éste su nombre y desde ahí nos mira riendo con todas las bocas de su múltiple sino. (2011: 165)

Mientras Velásquez llama la atención del lector sobre la consciencia de la mitificación en este autor, Monasterios señala los riesgos de tales mitificaciones:

Si bien la obsesión por la persona postergó la obra, también generó la idolatría y el surgimiento de un saenzianismo a la postre nocivo y estéril. Afortunadamente, ninguno de los extremos conjuró el conocimiento de la obra, que ya en los años 60, y con más intensidad en los 70, empieza a ser incluida en antologías y muestras de poesía latinoamericana. (2003: 30)

En *Memoria solicitada* Blanca Wiethüchter identifica el origen de este mito en el mismo quehacer literario de Saenz. Habría una construcción consciente de su imagen como escritor, como artista: “Hacerse –eso es lo que importa. Hacerse, significa, entonces, realizar LA OBRA, en uno mismo” (2004: 18). Ese “hacerse” va más allá de los límites de lo escrito: “La obra está en función de la totalidad, para el alquimista; es la totalidad misma, no es cosa que se puede terminar. La obra es inconmensurable. La obra lo es todo” (ibid.: 25). Villena también destaca esta escritura omnímoda en la obra poética de Saenz:

uno transita ámbitos insoslayables para el que transita con la poesía boliviana. No sólo por la coherencia y la sistematicidad que caracterizan esa obra, las que permiten hablar en rigor de una obra, sino también porque se impone allí, rotunda, esa aventura que interroga el *otro lado* [de] las cosas, de la vida, del mundo, del sentido. (2011: 176)

Villena incide, además, en la recepción desigual entre obra poética y obra narrativa: a menudo se leería la narrativa desde la poesía del mismo autor (ibid.). A pesar de la diferencia en la recepción en cuanto a los distintos géneros, se hace evidente la intención abarcadora de la obra: todo en la vida del escritor viene a formar parte de algún modo de su obra.

Los bordes entre texto y vida, entre ficción y realidad se diluyen lo cual alude a un rasgo romántico en esta obra remarcado por Wiethüchter: “Jaime Saenz (La Paz, 1921-1986) es probablemente uno de los pocos poetas latinoamericanos, sin dudar romántico en el sentido extenso y profundo” (1993: 11). Sobre todo la tendencia en Saenz de “realizar LA OBRA en [sí] [...] mismo” es identificada como una característica romántica:

Poetizar la vida es inclusive más importante que la forma de la obra, pues según los principios del hermano de Augusto, Friedrich Schlegel, un auténtico poeta no podía sino expresar una corroída melancolía a la par de una eterna búsqueda de lo verdadero, tal como debería suceder con toda obra humana. El concepto de ‘novelar’ tiene además, la virtud de recuperar tres valores fundamentales del romanticismo: al concebirse el poeta como protagonista de su propia vida recupera no sólo la importancia de su individualidad en este mundo, sino también el tiempo de su permanencia, el tiempo de la duración. [...] el valor de la unidad o identidad puede ser planteado en el poeta como la finalidad de su búsqueda novelesca. Estas tres cualidades: la individualidad, la identidad o unidad espiritual y el tiempo de la duración ingresan en la imaginación novelesca de manera natural. (ibid.: 6-7)

Con este acercamiento casi imperativo entre obra y autor nos enfrentamos también con un dilema de lectura. Es cierto que no falta quién afirme que Saenz haya desaparecido en un pozo, o que, hundiéndose en los vicios del alcohol, se haya deshecho de todos sus bienes materiales para acabar en la calle y morir solo y desamparado. Cabe preguntarnos, sin embargo, si al recordar las vivencias de un personaje paceño que se regodea en los submundos de la ciudad y que se identifica con los aparapitas, los indigentes y los alcohólicos pensamos en Felipe Delgado, protagonista de la primera novela, o en Jaime Saenz como su autor empírico. En cuanto al mito creado alrededor de Jaime Saenz surge una problemática de los límites existentes entre sus personajes literarios, el escritor y la persona real del autor. Umberto Eco dice que “cuando los personajes ficticios pueden emigrar de texto a texto, ello significa que han adquirido derecho de ciudadanía en el mundo real y se han manumitido del relato que los creó” (1997: 140). Esta capacidad de pasar del texto a la vida real, y viceversa, se lleva a cabo en Saenz tanto alrededor de sus personajes ficcionales como de su propia persona mitificada.

1.3. Escribir y leer en *Los papeles de Narciso Lima-Achá*

1.3.1. La lectura de oídas

En La Paz no hay quién no conozca las leyendas urbanas que cursan en torno al autor paceño. Quizás así sea, porque se conoce a Saenz y a la ciudad 'saenziana' no siempre por la lectura de sus textos narrativos; porque muchas veces el acercamiento a Saenz se realiza desde una no-lectura o una ‘lectura de oídas’ con la que se prefabrica una imagen del universo novelesco saenziano.

Marcelo Villena alude a este fenómeno del siguiente modo:

Así, con el correr del tiempo, la fama de *Felipe Delgado* fue rápidamente ilustrada por imágenes que seguramente también te han fascinado: las de un personaje que, mitad vestido de harapos, mitad de vistoso colán, atraviesa los mundos del alcohol, el amor y la locura en busca de la ‘verdadera vida’. Oscuros callejones y meandros, una bodega, un saco de aparapita, son desde entonces imágenes muy difundidas, imágenes que en algunos casos se han convertido en una suerte de estereotipo de ese ‘otro lado’ de la ciudad de La Paz, el nocturno, el oculto, el verdadero: ¿no has recibido por internet la invitación a la ‘velada saenziana’ organizada en Puerto Pérez por alguna agencia de turismo? (2012: 29)

La imagen que el lector tiene de Saenz, o bien de sus personajes novelescos, es a veces casi desvinculada de su literatura. Esta ‘lectura de oídas’ se aplica con los clásicos, sugiere Ítalo Calvino: “los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: «Estoy relejendo...» y nunca «Estoy leyendo...»” (1994: 7). “Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad” (Calvino, 1994: 10). Al presentar la novela *Felipe Delgado* en el marco de las *Novelas Fundacionales*, Villena, dirigiéndose al lector, retoma esta problemática:

De modo que estabas a punto de empezar a leer la primera novela de Jaime Saenz, y ahora te dicen que se trata de uno de esos libros que todos hemos leído, de alguna manera, al menos en Bolivia; con que es casi como si lo hubieras leído también tú. Puedes tomarte tu tiempo, entonces, y seguir leyendo esta presentación como si *Felipe Delgado* se encontrara entre los libros leídos hace tanto que ya se te ha hecho hora de releerlos. (2012: 20)

Si “los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado” (Calvino, 1994: 3), el conocimiento parcial de las trayectorias de *Felipe Delgado* anterior a una primera lectura es indicio de que se trata de una novela clásica. Es también así como la crítica promociona la novela desde su fecha de publicación. Por citar solamente dos ejemplos: 1. “En la actualidad, su obra y su importancia se reconocen plenamente, y existe una tendencia a considerarlo, ya, un clásico de la literatura boliviana, a pesar de que el estudio y la difusión de su obra sean aún limitados” (Taller Hipótesis, 1986: 285). 2. “En el estudio de la moderna narrativa andina, la obra del boliviano Jaime Saenz resalta como uno de los más originales universos imaginarios. Alejado de lo común y de la construcción de sentidos claros y bien definidos, su obra ocupa un lugar excepcional en la literatura andina contemporánea” (Sanjinés, 1993: 111).

¿A qué se debe, sin embargo, la posibilidad de un texto de convertirse en clásico? Es decir, a nivel estructural, ¿qué condiciona o posibilita la constitución de un clásico? Según

Umberto Eco “una condición del éxito y del culto es la ‘desarticulación’ de la obra. Pero desarticulación significa también ‘desarticulabilidad’” (1997: 142). Esta desarticulación es además, como ocurre con Delgado, premisa para que haya una vida del personaje más allá de las fronteras del texto (Eco, 1997: 140). Esto sugiere que la obra de Saenz, aunque pensada como totalidad, también puede resultar tanto en su escritura como en su lectura más bien fragmentaria y deshilvanada.

Partiendo del *incipit*, “Llovía a torrentes”, Mauricio Souza realiza un análisis de *Felipe Delgado* como una novela que se funda, en realidad, en un mecanismo de citas:

Pero ese *It was a dark and stormy night* de Bulwer-Lytton, con el que hasta hoy los boy Scouts de lengua inglesa abren sus relatos de terror en medio del bosque, no sólo devino la señal que anuncia el ingreso a los territorios de un género y de un efecto narrativos. Se convirtió, además, con el tiempo, en el ejemplo emblemático de un estilo: el que se nombra, ya muy temprano, como ‘prosa púrpura’. Este término crítico (*purple prose*) describe, según una definición, ‘fragmentos y, a veces, obras literarias enteras escritas en prosa tan extravagante, adornada y florida que interrumpe el flujo de la narración y llama la atención sobre sí misma’. (2013: 55-56)

El breve ensayo de Souza postula que *Felipe Delgado* se sostiene en un mecanismo de citas, de “fragmentos”, que se origina con la *prosa púrpura*: “es pues la estética de un atuendo hecho de retazos, de pedazos de tela (*pannus*) de diversa procedencia, zurcidos o hilvanados como remiendos. Aquella que, famosamente, Saenz figuró como un saco de aparapita” (2013: 56). Aunque se suele concebir la obra de Saenz como un todo, su organización, y su lectura como consecuencia, puede ser más bien fragmentaria. Esto también tiene que ver con la inserción de citas, textos fragmentarios y otras textualidades en las dos novelas. Puede ser que la obra de Saenz y el hecho de su mitificación tengan su origen, como dice Eco, en una recepción de su obra que, como su mecanismo narrativo, se organiza por citas, retazos y recuerdos.

Aunque, claro, el leer a su propia manera está en las manos o los sentidos del lector. Y podrá elegir entre varias formas: optando por una lectura que asume un legado y así sigue construyendo un mito; una lectura, entonces, influenciada por una imagen preconcebida de la obra y de su autor. Pero el lector podría también despejarse de la “cortina de humo” (Calvino, 1992: 9) y cavar más a fondo, leer qué dice en realidad el texto y, quizá, dejarse sorprender en el encuentro:

La lectura de un clásico debe depararnos cierta sorpresa en relación con la imagen que de él teníamos. Por eso nunca se recomendará bastante la lectura directa de los textos originales evitando en lo posible bibliografía crítica, comentarios, interpretaciones. La escuela y la universidad deberían servir para hacernos entender que ningún libro que hable de un libro dice más que el libro en cuestión; en cambio hacen todo lo posible para que se crea lo contrario. Por

una inversión de valores muy difundida, la introducción, el aparato crítico, la bibliografía hacen las veces de una cortina de humo para esconder lo que el texto tiene que decir y que sólo puede decir si se lo deja hablar sin intermediarios que pretendan saber más que él. Podemos concluir que:

8. *Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima.* (ibid.: 9)

Una vez asumida la responsabilidad de leer sin la obstrucción creada por el “*polvillo de discursos críticos*” o mitificadores, el lector podrá preguntarse por la posibilidad de una creación consciente de un mito por parte del autor. Podrá caer en la cuenta de que, al crear una imagen mítica de sí mismo, Saenz la desvincula de su literatura y le confiere la posibilidad de independizarse de la obra: imágenes y figuraciones que puedan atravesar, migrar, deambular a través de su propia obra sin necesariamente identificarse con el autor empírico o el escritor en tanto *scripteur*. Este giro también abre la posibilidad de una lectura diferente a la practicada tradicionalmente: tratando, por ejemplo, *Felipe Delgado, Los papeles...* como conviene al texto moderno, según Barthes: una lectura que “pesa el texto y ligada a él lee, si así puede decirse, con aplicación y ardientemente [...] no es la extensión (lógica) que la cautiva, el deshojamiento de las verdades sino la superposición de los niveles de la significancia” (1993: 22-23).

Esta lectura al parecer imposible con una “novela densa” como *Felipe Delgado* (Antezana, 1985: 334)¹² cumpliría su función si se eligen algunos fragmentos, ciertas partes del texto que se leen con mucho detenimiento: “Al leer, debemos fijarnos en los detalles, acariciarlos. Nada tienen de malo las lunáticas sandeces de la generalización cuando se hacen después de reunir con amor las soleadas insignificancias del libro” (Nabokov, 1997: 23). Poniendo, en nuestro caso, la mirada en la figura del lector en sus diferentes dimensiones en la segunda novela de Saenz, se puede intentar una lectura, que aunque también “fragmentaria”, se concentra en un solo aspecto de la novela.

1.3.2. Los niveles de la escritura

Cuando Ricardo Piglia dice que “la pregunta ‘qué es un lector’ es también la pregunta sobre cómo le llegan los libros al que lee, cómo se narra la entrada en los textos” (2005: 34), parece querer guiar la mirada del lector precisamente al tratamiento de libros y textos incorporados en

¹² Antezana caracteriza la lectura de la novela de Saenz del siguiente modo: “Es una novela densa y cuesta avanzar por ella. Esta densidad se debe, creo, a que la novela no sólo da un lugar preponderante al personaje central (Felipe Delgado, precisamente) y sus acciones sino además a la visión-de-mundo propia al protagonista. Esta visión-de-mundo atraviesa todos los estrados de la novela y, en lo que nos ocupa, afecta a la narración misma” (1985: 334).

las novelas. En *Felipe Delgado* se trataría de las crónicas, la carta a la tía Lía, los recuerdos de viaje, la carta a Sanabria y las memorias del último capítulo. Según Blanca Wiethüchter, estas últimas serían antimemorias: “textos disparatados, que dan cuenta de un saber que sólo remite al no sentido. De este modo, Delgado coloca a sus amigos y a los lectores, atentos a recibir finalmente una verdad o, por lo menos, una certeza, en el umbral de una extraña incertidumbre” (2003: 161). En *Los papeles...* la figura de un solo escritor (la de Felipe Delgado) se desdobra en el dúo de escritores Carlos María Canseco y Narciso Lima-Achá. Con ello también se diversifica la entrada de textos a un segundo nivel narrativo: los dos manuscritos ya aludidos como primer nivel, la incorporación de tarjetas, cartas y citas en el texto novelesco como segundo nivel.

Estos textos dentro del macro texto de la novela pueden considerarse como puestas en abismo en tanto que se presenta a un segundo nivel narrativo una ‘historia’: “para que haya puesta en abismo [...] se necesita por un lado una homología entre las relaciones del narrador con su relato y por otro lado del personaje con el relato que narra en tanto que personaje-narrador de segundo grado” (Bal, 1978: 117).¹³ En este sentido, tal como el narrador del texto primario está dirigido a un narratario también el narrador de segundo nivel, el del texto ‘puesto en abismo’, tiene un narratario como contraparte. Considerar al lector a un mismo nivel narrativo y estructural, ayudará a despejar algunas dudas y situará su figuración en la novela más claramente. Así dice Genette que “tal como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa, y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético; esto quiere decir que ya no se confunde con el lector a priori (ni el virtual), tal como el narrador no se confunde necesariamente con el autor” (1972: 265).¹⁴ Este segundo nivel considerado más bien de modo operativo también tiene efectos en el mundo narrado, ya que pone en escena actos de lectura: en las dos novelas existen, así, posibles individualizaciones ficcionales de este ‘narratario’ como lector en la ficción: Sanabria lee las memorias de Felipe Delgado, Canseco el manuscrito de Lima-Achá y Lima-Achá las cartas de Elbruz. Estos personajes-lectores simulan una posible lectura del texto entropuesto, dejando las demás de lado. El escrito de segundo nivel, como el del primer nivel también, tiene

13 Traducción propia del francés. Texto original: “Pour qu’il y ait mise en abyme [...] une homologie est nécessaire entre les relations du narrateur avec son récit, d’un côté, et du personnage avec le récit qu’il raconte en tant que personnage-narrateur au deuxième degré, de l’autre côté” (117).

14 Traducción propia del francés. Texto original: «comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c’est-à-dire qu’il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l’auteur » (Genette, 1972 : 265).

diversas opciones de lectura inherentes, pues

En la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto. [...] El destinatario se postula siempre como el operador [...] capaz, por así decirlo, de abrir el diccionario a cada palabra que encuentra y de recurrir a una serie de reglas sintácticas preexistentes con el fin de reconocer las funciones recíprocas de los términos en el contexto de la oración. (Eco, 1990: 73)

De modo menos técnico, pero con el mismo efecto, Sartre expone en su texto “Qu’est-ce que la littérature?” la necesidad de la presencia del otro en tanto lector, espectador, oyente para una obra:

El acto creador en la producción de una obra es sólo un momento incompleto, abstracto: si sólo existiera el autor podría escribir como le placiera –la obra nunca nacería como objeto, el autor debería dejar la pluma o desesperarse. Pero el acontecimiento de escribir influye como correlativo dialéctico el acontecimiento de la lectura, y ambos actos relacionados exigen dos seres humanos que actúen diversamente. El empeño aunado de autor y lector permite que nazca el objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu. El arte existe sólo para los otros y mediante éstos. (Sartre citado por Iser, 1987: 177)

De modo que estos narratarios de segundo nivel no se identifican con el lector modelo de las novelas de Saenz y su sinfín de posibles individualizaciones en tanto lectores empíricos.

En *Los papeles de Narciso Lima-Achá*, a diferencia de *Felipe Delgado*, se diversifican las perspectivas a partir de distintas figuras lectoras y escritoras como narratarios y narradores. Villena apunta que el manuscrito de Narciso pasa por las manos de cuatro dueños distintos (o lectores potenciales) antes de llegar a las del lector empírico (2011: 231). El último de estos cuatro es el editor ficcional que presenta en la “Noticia” los manuscritos recibidos de Margarita Batuani, la sobrina de Carlos María Canseco. Estas “representaciones imaginarias del acto de leer en la ficción” (Piglia, 2005: 24) son muestra de que en *Los papeles...* la creación ficcional y su recepción se tematizan también a nivel diegético. La segunda novela de Saenz puede ser entendida, entonces, como una exploración en los alcances y posibilidades de la escritura novelesca saenziana que plantean también la problemática de la lectura: la perspectiva del otro plasmada en el texto y su forma.

1.3.3. El paso de *Felipe Delgado* a *Los papeles de Narciso Lima-Achá*

En un breve ensayo Marcelo Villena sugiere que con *Los papeles de Narciso Lima-Achá* la escritura de Saenz vive una transformación:

Publicada de manera póstuma, pero a todas luces concluida por el autor, *Los papeles de Narciso Lima-Achá* concluye también la gran exploración novelesca que Jaime Saenz abriera con *Felipe Delgado* (1980): una especie de retablo de dos cuerpos, si se quiere, que destaca tanto por la coherencia del proyecto y el riguroso entramado del conjunto, como por el quiebre que evidencian

ambos cuerpos al confrontarse y poner en escena, más allá de la ficción, los avatares de un proceso y un vuelco en la escritura saenziana. (2009: 1)

Parece que este “vuelco en la escritura saenziana” puede observarse también a partir de las figuraciones de lectores y escritores a nivel diegético. Pues, mientras en *Felipe Delgado* el escritor de textos en la novela siempre es Delgado (con la excepción de una nota escrita por Ramona Escalera y el epitafio de su tumba proveniente de Oblitas) en *Los papeles...* los textos insertados y reproducidos tienen varios artífices: Canseco y Lima-Achá con sus manuscritos autobiográficos, Margarita con su carta, Elbruz Ulme con dos cartas, Lima-Achá de diversas cartas, tarjetas y letreros. Mientras en la primera novela predomina un discurso focalizado desde un solo personaje, con la proliferación de escritores en la segunda novela se diversifican las focalizaciones, los narradores y también se ponen en escena diversas figuraciones de lectores.

Además de esta primera diferencia, también el alcance de los escritos dentro de la novela parece ser otro. García Pabón realiza un análisis detallado de las memorias de Felipe Delgado llegando a la conclusión de que, además de ser medio de registro, es un espacio de construcción del sujeto (1980: 266). Ahora bien, cuando Villena afirma que “en *Felipe Delgado* todo será un estadio del recorrido de Felipe Delgado o no será” (2012: 207) se cuestiona la relevancia de las memorias o de otros escritos en la novela, pues todo el relato, las 629 páginas de la novela, serían las memorias, si no escritas, por lo menos narradas según la perspectiva de Felipe Delgado.

En el caso de las memorias del cuarto capítulo, Felipe Delgado practica, entonces, una escritura que aparenta no estar pensada para el otro como un lector y se realiza, más bien, en *solitaria obsesión*, se piensa para la soledad. El fin de esta escritura de Delgado se realiza en el soliloquio: “El contacto con sus semejantes érale indiferente por completo. Seguramente la comunicación existía de por sí, en algún lugar de la vida pura; y más allá del vivir carecía de sentido” (556). Mientras tanto, en los dos manuscritos de *Los papeles...* sí podemos leer manifestaciones explícitas del interés por un lector por parte de los escritores ficcionales. A pesar de las dudas enunciadas por ambos escritores-narradores sobre una (im)posible publicación de sus textos, encontramos marcas textuales concretas donde el escritor ficcional se dirige a un lector ficcional.

Por otra parte, se escenifica otro lector: Jaime Saenz como un escritor que lee y como un lector que escribe. Con la intención de reconstruir parcialmente la “biblioteca excéntrica” (Piglia, 2001: 88) e imaginaria del autor, consideraremos aquí la presencia del intertexto en *Los*

papeles... como una lectura manifestada en la escritura en varias perspectivas: las lecturas por Saenz del mito de Narciso y de la novela *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

La alusión al mito de Narciso, ya sugerida por el nombre del protagonista de la novela, se hace casi explícita si miramos más de cerca la evolución de los personajes y del texto novelesco. El mito primero narrado en su integridad por Ovidio en las *Metamorfosis* y contextualizado por Julia Kristeva en “Narciso: la nueva demencia” de *Historias de amor* (1983), describe la evolución del personaje mítico Narciso que al enamorarse de su propia imagen cumple el augurio fatal previsto por Tiresias: Narciso viviría una vida larga “si no llega a conocerse” (Ovidio, 131, v. 348). Narciso, producto de la unión forzada entre la ninfa Liríope y el río Cefiso, es un muchacho tan hermoso que muchos jóvenes se enamoran de él. En su soberbia los rechaza a todos, hasta a la ninfa Eco que, castigada por Juno, sólo sabe repetir las últimas palabras de cualquier enunciado. Hundida en tristeza por el rechazo experimentado se refugia en “cuevas solitarias” (Ovidio, 132, v. 394) y, hasta permanecer como voz únicamente, poco a poco “se evapora por los aires” (ibid., vv. 397-398). Narciso está condenado a vivir la misma desesperación cuando bebe, agitado por las actividades de la cacería, el agua de una “fuente nada cenagosa” (ibid., 133, v. 407) y se enamora de lo que resulta ser su propia imagen. Según Kristeva “estamos aquí ante lo que habría que llamar el vértigo de un amor sin otro objeto que un espejismo. [...] por una parte, la exaltación ante un no-objeto, simple producto de un error de los ojos, por otra parte, el poder de la imagen” (2006: 89-90).

Un auto-amor también explorado en la narrativa de Saenz. Lo que da sentido en *Felipe Delgado* es, según García Pabón, “la acción de búsqueda más que la urgencia de una respuesta definitiva” (García Pabón, 1998: 242). En *Felipe Delgado* la escritura está caracterizado por esta búsqueda:

Para Saenz, el escritor, la manera de enfrentarse a esos desafíos fue, obviamente, la escritura. Su obra es una búsqueda de sentido, pero es también una entrega de sentidos. Entrega, al estilo saenziano, no de respuestas sino de paradojas, de interrogantes, de imágenes perturbadoras, de dobles fantasmales, en una palabra, de eventos que invitan a imaginar, a pensar, a amar, siempre un poco más en profundidad. (García Pabón, 1998: 248)

Esta escritura empeñada en el auto-conocimiento,¹⁵ además de dialogar constantemente con la figura del Narciso mítico, tiene un efecto en la relación con su lector:

¹⁵ “Dedicado a investigar el lado oscuro de la ciudad de La Paz, Jaime Saenz confiere proporciones mágicas a ese mundo de los bajos fondos que, habitado por cargadores beodos, facilita la búsqueda mística y suprime al mundo real y objetivo” (Sanjinés, 1993:112).

Para Saenz, la esencia honda del ser está totalmente reñida con la apariencia material de las cosas. [...] Esta negación del mundo sensible responde, además, a una lacerante escisión del ‘yo’. Deducimos de ello que, particularmente en *Felipe Delgado*, las apariciones que Saenz inventa, multiplica y reaviva, son síntomas de una inquietante falta de unidad psíquica que lleva al escritor a concentrarse en un debate de su propia identidad, olvidándose así de la comunicación intersubjetiva que sólo se da en el diálogo con el mundo. Narcisista, porque habla constantemente con la ‘presencia ausente’ de su propio ‘yo’, la voz poética busca un ‘tú’ que no tiene realidad corpórea. Este ‘tú’ se manifiesta a través de alucinaciones que indican una mórbida preocupación del individuo con su propia existencia. En el universo poético de Saenz este ‘tú’, esta eterna espera –“un estarse”, él la llama– del amor ausente es el postergar indefinido de la identidad, una pulsión de muerte que lleva a la aniquilación y a la autodestrucción corporal. (Sanjinés, 1993: 112)

También García Pabón remarca el escenario narcisista en *Felipe Delgado*: “Saenz intenta comprender la realidad última de sí, que es la de su propio deseo. En este sentido, su gesto no es diferente al de Narciso: reactualización del momento primero y más esencial de la constitución del sujeto” (García Pabón, 1998: 227). El amor estaría dirigido hacia el cuerpo muerto, dice García Pabón:

su narcisismo novedoso y extraño, desplaza los elementos de amor y de muerte de forma única, y hace del amor del muerto por su cuerpo cadavérico el centro de la construcción de su subjetividad. Así reemplaza la imagen inicial de todo amor, el rostro del propio sujeto, el reflejo del rostro de Narciso en el agua, por la imagen de su cuerpo, pero en su desnudez más radical y más perturbadora, en estado cadavérico. Un Narciso que en vez de morir por amor a su imagen viva, vive al mirar su imagen muerta. Inversión que marca una nueva forma de relación entre ser y no-ser, entre lo imaginario preverbal y lo simbólico verbal. El sujeto que se constituye en este narcisismo cadavérico primario escapa a la determinación de la tradición occidental, que va desde Plotino hasta Freud (Kristeva, *Tales of Love*), y abre un espacio diferente para la existencia del sujeto simbólico. (ibid.)

Los papeles de Narciso Lima-Achá juega con las alusiones al mito a nivel diegético y formal: el coqueteo con muchachos en Alemania, la soledad posterior y el mirarse de ambos protagonistas-escritores en la superficie, esta vez no de un lago cristalino, sino de unos papeles amarillentos. También la escritura autobiográfica, el autorretrato, las memorias, tienen un rasgo narcisista, de auto-amor.

El motivo de Narciso lleva directamente al de otro personaje célebre de la literatura europea: aquél cuya búsqueda de conocimiento y de placer lleva a pactar con el diablo. Villena reconoce en Lima-Achá y Canseco el “Fausto de la leyenda” (2011: 233). Esta dupla de escritores, Canseco y Lima-Achá, aludiría, según Villena, a la figura de Fausto de la que, desde su aparición en el siglo XIV, mucho se dice y poco se sabe con exactitud: que era erudito y charlatán al mismo tiempo y que se había aliado en algún momento con el diablo confirman sobre todo los *Volksbücher* de autor anónimo (Bianquis, 1955: 21). Esta descripción nos remite

directamente a la que da Canseco de Narciso en las primeras líneas de su manuscrito.

También como un pacto con el diablo que acabaría en las llamas del infierno, el destino previsto por esos escritores ficcionales para sus escrituras es el fuego. Narciso Lima-Achá reitera varias veces acerca de su manuscrito que “no pensaba publicarlo absolutamente para nada” (415). A Canseco dice además: “ya sabes; nadie deberá leerlos; ni tú ni nadie. De tus manos al fuego” (226), con lo cual descarta la opción de una posible lectura y prevé un destino final para su escritura. Al emular Canseco el ejemplo de Lima-Achá, se vuelve a reforzar la “doble figura”:

¿Se llegará a publicar alguna vez esta historia? La respuesta es un no rotundo. Pues a decir verdad, no la escribo necesariamente con la intención de publicarla. Mejor dicho: si la escribo es porque previamente he decidido no publicarla jamás. Pues de otra manera, no me habría animado a escribir una sola línea. Y ya está decretado: estos manuscritos irán a parar al fuego, y se acabó. (183)

Con la segunda novela de Saenz se escenificaría “ese encuentro que como en espejo reúne y enfrenta a dos Faustos jubilados” (Villena, 2011: 243). La alusión a la leyenda de Fausto funciona con respecto al lugar de escritura de Canseco y Lima-Achá (ambos escriben en retrospectiva desde la perspectiva del viejo que pasa revista a los sucesos de juventud) y a las aspiraciones juveniles de ambos personajes. Esta leyenda popular consagrada por el drama en dos partes de Johann Wolfgang von Goethe y actualizada con el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, haría posible, además, otra perspectiva sobre la relación con el nazismo de Saenz. Pues, *Los papeles...* representa también una lectura de la novela *Doctor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo* (1947) de Thomas Mann.

Además de una puesta en escena de actos escriturales de los protagonistas de ambas novelas y de la lectura de Saenz, se problematiza también su escritura. Recordemos aquí nuestro horizonte de lectura: la escritura se concibe como un diálogo establecido entre el sujeto escritural y el sujeto lector, la lectura se considera como una interlocución. Con eso en mente, aquí se hace visible, se anticipa ya, un quiebre en *Los papeles...* en tanto podemos observar una relación ambigua entre escritor ficcional y receptor ficcional. Hay una escritura solitaria, desprovista de otro lector más que del propio personaje-autor y al mismo tiempo un deseo de comunicación e interacción entre narrador y narratario, entre escritor ficcional y lector ficcional, entre la escritura de Saenz y el lector de Saenz. “El vuelco de la escritura saenziana” se efectuaría en este sentido como una apertura parcial hacia el lector. Se plantea aquí, entonces, evidenciar la afirmación de la crítica que de *Felipe Delgado* hacia *Los papeles de Narciso Lima-Achá* puede observarse *otra escritura, otro Saenz* (Villena, 2009: 1).

Dicho esto, quisiera pasar a una breve presentación de la estructura de esta tesis. En el primer capítulo se ha dado una introducción al enfoque a partir del cual se piensa trabajar las figuraciones de lectores y escritores en *Los papeles de Narciso Lima-Achá*. La escritura se desglosa allí como instancia enunciativa, elección de una forma y un acto que implica un compromiso total por parte del escritor. La lectura se define como una relación entre sujeto lector y sujeto autor, como figuraciones diegéticas de lectores y escritores y como una lectura efectuada por el escritor y que se manifiesta como intertexto en su escritura. Asimismo, se ha realizado una breve presentación de las dos novelas de Saenz y una breve lectura de las voces críticas al respecto de ellas. Por último, se ha intentado preparar una entrada a la lectura de la novela.

En el capítulo segundo sigue un análisis narratológico en términos generales de la novela donde, por un lado, se destaca su configuración dual (los dos manuscritos) y, por el otro, se analizan sus diferentes niveles narrativos. Luego se indagará sobre la opción (o no) de leer *Los papeles...* como una novela autobiográfica. Por último, las características metaficcionales de la novela nos llevarán a la conjetura de que la novela significa también una exploración sobre el quehacer novelístico del autor desde las figuras de lectura y escritura.

En el tercer capítulo se realiza un examen más detallado de las figuraciones ficcionales de lectores y escritores en *Los papeles de Narciso Lima-Achá*. Este análisis toma en cuenta que la lectura siempre presupone un relacionamiento con el otro. En este sentido, este capítulo analiza la relación entre los distintos personajes siempre y cuando ésta esté mediada por la escritura y la lectura. De este modo, se partirá de la relación más evidente, la amistad dudosa pero constante entre los dos personajes-escritores Carlos María Canseco y Narciso Lima-Achá. Posteriormente se analiza la relación amorosa entre Lima-Achá y Elbruz Ulme. Finalmente se indagará en el origen desconocido del protagonista Narciso Lima-Achá y su relación urgente con la escritura. Más que una posible prefiguración del escritor en todo caso argumentable, se concibe la presencia de estas figuraciones como un gesto escritural de Saenz, como una parte del armado del texto ficcional y por tanto una afirmación que alude a la instancia de escritura en tanto que autor modelo.

Por último, el cuarto capítulo consiste en una presentación de las conclusiones donde se tienta una proyección hacia la escritura de Saenz.

2. La forma especular de *Los papeles...*

2.1. Estructura narrativa

2.1.1. Libros y escritos

Podemos observar una diferencia estructural significativa entre las dos novelas de Saenz. *Felipe Delgado* y *Los papeles...* se componen de varias partes: la primera novela cuenta cuatro, la segunda solamente dos. En *Felipe Delgado* la división en cuatro partes es más retórica, puesto que cada una de las cuatro partes obedece a un mismo régimen en cuanto a la narración; toda la novela es narrada desde una misma perspectiva. Mientras tanto, en la segunda novela la disposición en dos partes supone una variación de la narración: tenemos dos escrituras ficcionales, dos narradores y dos enfoques distintos sobre una misma historia. En *Los papeles...* el Libro Primero consiste en “El manuscrito de Carlos María Canseco” y el Libro Segundo en “Los papeles de Narciso Lima-Achá”. Aunque separados espacialmente los dos se encuentran íntimamente relacionados: ambos cuentan etapas de vidas similares, se cruzan e incluso se contradicen en algún momento. Sin embargo, en una imagen especular se miran una a otra.

La novela presenta, además de estos dos libros, un tercer texto que los antecede: la “Noticia”, breve nota aparentemente editorial que puede ser considerada como una narración marco que abraza los demás escritos. Ésta inaugura un primer nivel de la narración donde un editor ficticio, cuyo nombre no se conoce porque la nota no lleva firma, relata en primera persona plural la historia de la novela (9):

Los papeles de Narciso Lima-Achá tienen una historia. Queremos referirla brevemente para conocimiento del lector.

Ante todo, ha de saberse que estos papeles no llegaron a nuestras manos en circunstancias extraordinarias ni mucho menos, sino que los recibimos por pura suerte o, si se quiere, por mera inercia.

Con toda evidencia, son dos sus autores: un tal Carlos María Canseco y Narciso Lima-Achá.

No imaginábamos ni remotamente la sorpresa que nos depararía un paquete que recibimos cierto día, hará tres años aproximadamente, y que en efecto contenía los manuscritos que, más tarde, con la intención de darlos a la estampa, bautizaríamos con este nombre: *Los papeles de Narciso Lima-Achá*.

Así, en menos de dos páginas el editor ficcional que por la crítica ha sido identificado con el autor empírico Jaime Saenz¹⁶ explica el cómo de la publicación de la misma novela y narra

¹⁶ Así, dice Villena, por ejemplo, que “en una ‘Noticia’ introductoria Jaime Saenz se presenta como el editor de los manuscritos que publica [...] y cuenta cómo conoció y cómo decidió publicar esos documentos de carácter autobiográfico que sus autores habían destinado al fuego” (2011: 231).

también la historia de su escritura. Además de relatar la circunstancia de recepción de un paquete que contenía “El manuscrito de Carlos María Canseco” y “Los papeles de Narciso Lima-Achá”, anticipa brevemente y de forma implícita el proceso anterior y ficcional de su escritura. En vez de referirse explícitamente a las historias que contienen esos manuscritos, explica la historia de dos escritores y sus obras.

Este editor ficticio se refiere a los manuscritos con bastante distancia. Así, dice que “estos papeles [...] los recibimos por pura suerte o, si se quiere, por mera inercia” (9). Además, subraya que “nosotros no hemos tocado absolutamente para nada los textos en cuestión; vale decir, que los damos tal y como llegaron a nuestras manos” (11). Todo lo que escribe en la nota lo sabe de la lectura de los manuscritos y de lo que ha podido deducir de la carta de Margarita. A pesar de esta visión incompleta, parece sugerente advertir que el editor ficticio sabe más que el lector. Sólo él, como primer lector efectivo del libro completo (es decir, de los dos manuscritos en conjunto), conoce la versión original de éstos. Así, dice que “en el caso de Carlos María Canseco, ciertas razones nos han inducido a utilizar un nombre supuesto” (ibid.). El lector no puede saber cuál fue el nombre original de Carlos María Canseco y sólo puede adivinar en qué consisten esas “ciertas razones”. Al mismo tiempo atribuye el hecho de que los manuscritos sobrevivieron “a *insondables mandatos del Destino*” (ibid.) –ninguno de sus eventuales dueños (Carlos María Canseco, el párroco de San Sebastián, Margarita, el editor ficcional) terminan por quemarlos. Además de retomar una frase de la carta de Margarita, nuevamente demuestra su superioridad de conocimiento con relación al lector; hay misterios o secretos de la novela que quedan en lo oscuro y que, al parecer, prefieren mantenerse en las tinieblas.

Además de la nota, existen otros textos dentro de los dos “libros”: Canseco cita una tarjeta de presentación y dos cartas de Narciso Lima-Achá. También Lima-Achá inserta dos cartas: una escrita por su amigo de juventud Elbruz Ulme y una escrita por él mismo pero que nunca es enviada. En este sentido, la estructura de *Los papeles de Narciso Lima-Achá* puede ser considerada más compleja que *Felipe Delgado*. Con la yuxtaposición de dos libros ‘escritos’ por dos personajes-narradores distintos, además de la inserción de otros escritos dentro de los macro textos, se diversifican las instancias narrativas, las perspectivas y los alcances de la segunda novela. Al poner en escena estos dos actos escriturales, se indaga paralelamente en la escritura de

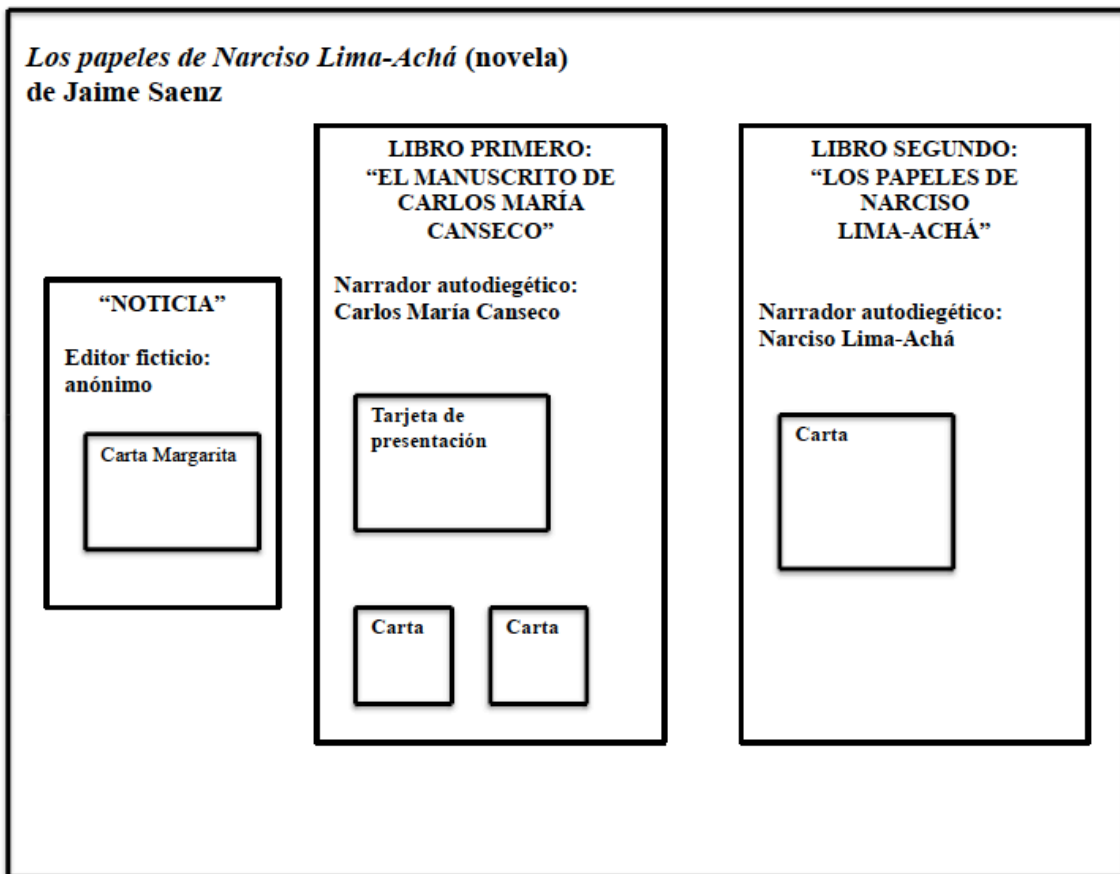
También Gilmar Gonzales sugiere esta identificación: “En la primera parte, la del informe, se cuenta cómo estos manuscritos se salvaron varias veces del fuego hasta llegar a las manos de un escritor (¿Saenz?) que finalmente los publica” (1994: 16).

la misma novela, la novela se vuelve autorreferencial y auto-reflexiva.

2.1.2. Los niveles narrativos

En este sentido, es indispensable, ante todo, mirar de más cerca la construcción narrativa y estructural de *Los papeles...*:

Niveles narrativos en *Los papeles de Narciso Lima-Achá*



cuadro 1: estructura doble

En la novela hay tres niveles narrativos principales: el primer nivel de la "Noticia" donde un editor anónimo presenta la historia de la novela. Éste narra el cómo de su publicación y de la existencia de dos manuscritos de los cuales se distancia al atribuir la autoría a los dos personajes Carlos María Canseco, por un lado, y Narciso Lima-Achá, por el otro. Al segundo nivel pertenece la carta de Margarita citada por el editor ficticio en la "Noticia", la primera parte de la novela "El

manuscrito de Carlos María Canseco” donde Canseco expone sucesos de su vida tras haber conocido a Narciso Lima-Achá y la segunda parte de la novela, “Los papeles de Narciso Lima-Achá” donde Lima-Achá narra y escribe en sus papeles autobiográficos hechos de su vida desde su nacimiento hasta la vejez.

La figura lo muestra: el motivo del espejo se tematiza tanto en la configuración de la novela (dos manuscritos que más o menos narran lo mismo están puestos frente a frente, se miran mutuamente) como en la forma de las narraciones: en la autobiografía que presupone un acto de auto-indagación, de mirar y representarse a sí mismo, el narrador-escritor de cada manuscrito obligatoriamente vive algún tipo de desdoblamiento:

Como en todo relato de tipo autobiográfico, los dos actantes que Spitzer denominaba *erzählendes Ich* (yo narrando) y *erzähltes Ich* (yo narrado) están separados en la *Búsqueda* por una diferencia de edad y de experiencia que autoriza al primero a tratar el segundo con cierta superioridad condescendiente o irónica, bastante perceptible por ejemplo en la escena de presentación de Marcel a Albertine o en la del beso rechazado. (Genette, 1975: 159-160)¹⁷

Al dividir el sujeto del narrador en dos (*erzählendes Ich*, aquel que narra y *erzähltes Ich*, aquel que es representado o ‘narrado’) se pone en escena una problemática que atañe a ambas partes de la novela de Saenz. La diferencia de edad de los ‘actantes’ sobresale sobre todo en la segunda parte de la novela: en “Los papeles de Narciso Lima-Achá” el personaje homónimo narra su vida de joven desde la perspectiva de una persona mayor. Además de la diferencia en cuanto a los conocimientos, aquí juega un rol la mirada sobre los hechos que cambia con los años. El narrador, al mirarse a sí mismo, al intentar crear un *autorretrato* por escrito se traslada al mismo dilema vivido por el joven Narciso mítico frente a la “fuente nada cenagosa”.

En cada parte de la novela existe una focalización interna desde un solo personaje, desde un narrador autodiegético. El lector sabe, entonces, que el respectivo mundo ficcional es narrado desde una perspectiva específica. Esto es desequilibrado cuando las dos versiones se superponen, se reflejan y hasta se contradicen lo cual desconcierta al lector doblemente: por un lado se le hace creer que lo que leerá es verídico (la nota editorial ficticia) y, por otro lado, hay hechos que se contradicen uno a otro. Esta duda no deja de aparecer a lo largo de los dos libros, pues en realidad

¹⁷ Traducción propia del francés. Texto original: « Comme en tout récit de forme autobiographique, les deux actants que Spitzer nommait *erzählendes Ich* (Je narrant) et *erzähltes Ich* (Je narré) sont séparés dans la *Recherche* par une différence d'âge et d'expérience qui autorise le premier à traiter le second avec une sorte de supériorité condescendante ou ironique, très sensible par exemple dans la scène de la présentation manquée de Marcel à Albertine, ou dans celle du baiser refusé. »

se presentan dos visiones imposibles de comprobar, lo cual parece aludir también a una problemática de la escritura saenziana.

Aunque los dos manuscritos estén separados espacialmente, las fronteras entre ambos parecen vacilar a partir de su estructura interna: hay un tercer nivel en cada uno, allí donde, a manera de puestas en abismo, se insertan otros escritos o textualidades. Con este tercer nivel irrumpe también otro personaje-narrador, otra escritura ficcional. Un ejemplo paradigmático para este mecanismo es la tarjeta de presentación de Narciso Lima-Achá que Carlos María Canseco inserta a la hora de presentar a su amigo y narrar su primer encuentro con éste (17):

CONSULTORIO DE SABIDURÍA POPULAR
Fundador y director
NARCISO LIMA-ACHÁ
Viajero Especialista
Caballero de Malta
Pastor y Peregrino

Su Eterno Afán: Aliviar los Conflictos del Alma
Su Perpetua Alegría: Triunfar en este Afán.

OJO: - Amar es ser dos sin dejar de ser uno.
- Morir es ser uno sin dejar de ser dos.
(De los *Pensamientos*, de Lima-Achá).

Consultas Privadas: a domicilio.
Otras Consultas: en San Francisco.
RESERVE HORA
Calle Linares N° 121. Tercer patio
La Paz

En vez de contentarse con la descripción de su amigo Lima-Achá, Canseco lo cita de forma directa. Presenta, así, a Narciso Lima-Achá como un personaje que se sirve de la escritura para presentarse. Se trata de una puesta en abismo en tanto que cumple la misma función que el macro relato de Canseco:

Por aquel entonces, cuando lo conocí, Narciso Lima-Achá vivía en la calle Linares, en la cuadra de las chifleras. Todos creían que era un gran sabio; se decía filósofo, se decía literato, se decía astrólogo. Y no era nada, y al mismo tiempo era todo.

Hacia circular unas tarjetas, estrambóticas y de gran tamaño, que sorprendían por su alta calidad; y con toda calma, con toda tranquilidad, iba por las calles, casa por casa, tienda por tienda, de puerta en puerta, y las repartía. (17)

Al retomar lo iniciado en la narración, la tarjeta de presentación con autoría de Narciso Lima-Achá, se convierte en imagen especular del manuscrito. Imagen analógica pues pone en escena

las características antes sólo aludidas acerca del mismo personaje. Esta incorporación de un tercer nivel narrativo invita a leer con distancia y con cierta ironía.

Al mismo tiempo de visualizar su primer encuentro con Lima-Achá, se simula un ‘primer encuentro’ entre Narciso como ‘narrador’ intra-homodiegético y el lector como posible individualización del narratario inscrito al discurso de la tarjeta. Aparte de conocer la aparente naturaleza caballeresca (“caballero de Malta”) y las posibles tendencias religioso-místicas (“pastor y peregrino”) de Narciso, el lector se entera de algunos lemas de vida de éste y conoce su oficio: además de ser “consultor en problemas de alma” es escritor. Así, se cita un libro que titula *Pensamientos* al que se atribuye la autoría directa de Narciso. La tarjeta pone en escena lo afirmado antes por Canseco: todo lo que “se decía” del personaje (literato, gran sabio, filósofo, etc.). Por otro lado, puede establecerse también una relación analógica de esta tarjeta con el manuscrito de Narciso como con toda la novela. Es decir, a través de la incorporación de esta tarjeta se hace visible la escritura a nivel narrativo y textual.

Como la tarjeta de presentación, en el primer libro de la novela se encuentran dos cartas escritas por Narciso y dirigidas a Canseco transcritas enteramente, una traducción simultánea realizada por Narciso del alemán al castellano y varios letreros con citas transcritas. También al segundo libro se insertan otros escritos tales como cartas, citas, letreros y narraciones breves. De este modo las narraciones autobiográficas se sobreponen y los límites evidentes entre ambos (dos libros paralelos) se desequilibran. A diferencia de *Felipe Delgado* donde la gran parte de los textos insertados a la novela (las memorias, las crónicas, las cartas) tienen la autoría única del protagonista Delgado (aparte de uno que otro verso citado o la nota y el epitafio de Ramona) y dan prueba de una narración desde una sola perspectiva (como señalado también por Antezana (1985: 334)), en *Los papeles...* hay un reconocible intento por diversificar el discurso narrativo.

2.1.3. La nota editorial

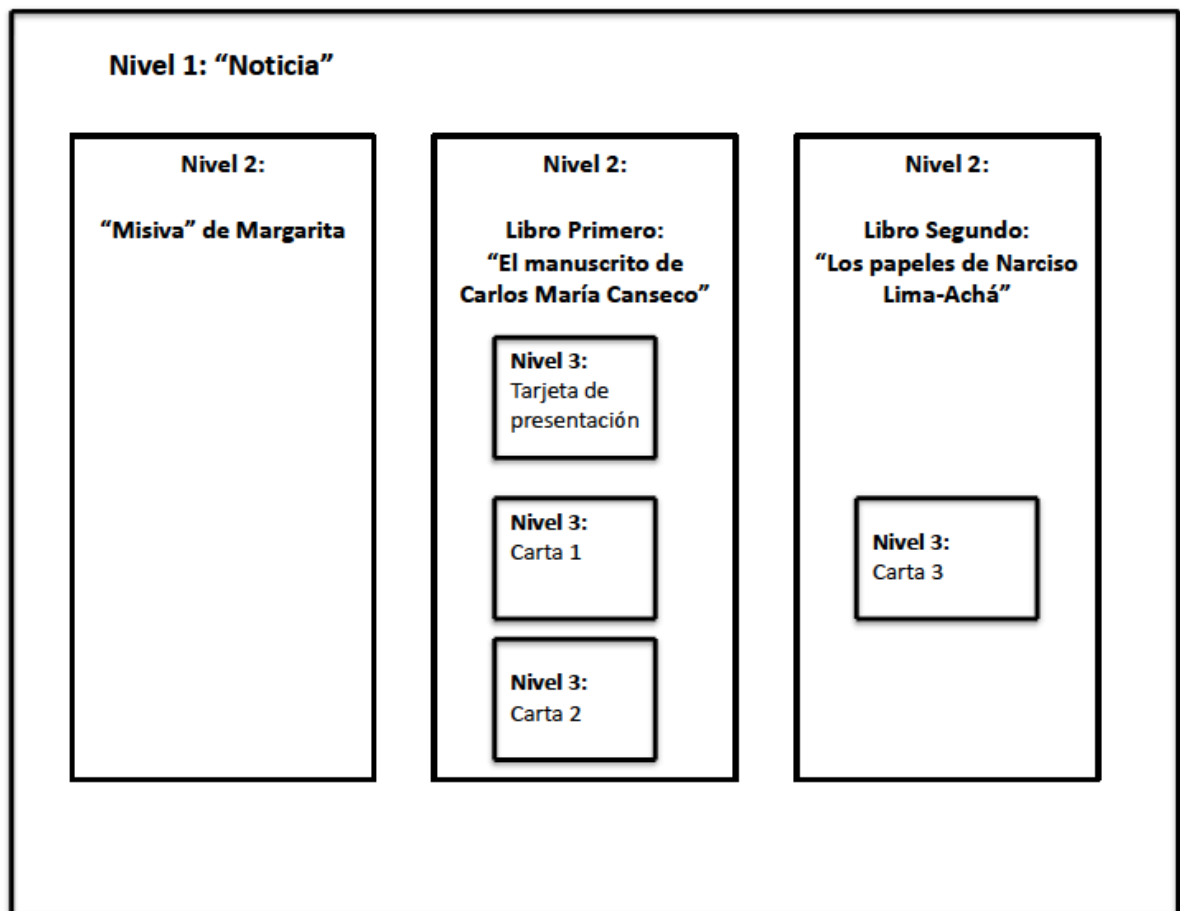
En el cuadro de arriba aparece, además de los textos de segundo nivel, la nota editorial ya mencionada. Como “una forma clásica de cesión de la autoría del relato, por parte del escritor al narrador, [...] el truco del manuscrito encontrado” (Estébanez, 2001: 712), esta “Noticia” deja de ser un simple prólogo que como paratexto sería externo a la ficción. Más bien se incorpora a la ficción, esta nota editorial por el hecho de ficcionalizar una parte de la novela como el paratexto –espacio por definición extraficcional (Genette, 1987: 10-11)– se ubica en un espacio liminar

entre el mundo ficcional de la novela y su espacio editorial ‘real’ y se activa un mecanismo de “ficción de la no ficción”:

En una ‘Noticia’ introductoria Jaime Saenz se presenta como el editor de los manuscritos que publica (‘El manuscrito de Carlos María Canseco’ y ‘Los papeles de Narciso Lima-Achá’) y cuenta cómo conoció y cómo decidió publicar esos documentos de carácter autobiográfico que sus autores habían destinado al fuego. Todo esto evoca algo ya vislumbrado con *El Loco* de Arturo Borda (el artificio de ‘la ficción de la no ficción’), pero conviene notar de entrada que aquí, en la novela de Saenz, tal artificio afecta menos a la figura del autor (quien no obstante aparecerá en estas páginas) y más a la de los protagonistas de ambos manuscritos cuyas historias, trayectorias y versiones resultan así encontradas: como a través de un espejo, precisamente, tal y como se encontraron y miraron y enfrentaron desde la noche en la que Narciso Lima-Achá se presentó ante Canseco y empezó a perseguirlo como una sombra. (Villena, 2011: 231)

Al mismo tiempo, con la incorporación de la carta de Margarita a la “Noticia” editorial la figura doble antes postulada es desestabilizada. La figura deja de ser doble y se convierte en una figura de tres niveles paralelos:

Los papeles de Narciso Lima-Achá (novela) de Jaime Saenz



cuadro 2: tres manuscritos

Parece, entonces, que desde el primer espacio textual de la novela se ponen en crisis las fronteras generales entre la ficción y la ‘realidad’, entre narrador y escritor, entre espacio extra- e intratextual. A través de la presencia de dos personajes provenientes del mundo novelesco en “la Noticia” –Margarita, la sobrina de Canseco y, quizás, “Jaime Saenz [...] como editor de los manuscritos que publica” (ibid.)– se diluyen los límites existentes entre este texto anterior y la novela misma. Al entremezclar hechos de la realidad ficcional con una supuesta realidad verdadera, esta instancia ficticia de edición da una apariencia de veracidad al relato: el editor ficticio afirma haber recibido los dos manuscritos que constituyen la novela de Margarita, sobrina de Carlos María Canseco –uno de los escritores-narradores de la novela.

Este gesto escritural no solamente consiste en ceder la autoría al narrador, sino también parece sugerir algo muy significativo acerca de la escritura de Saenz en esta novela: jugar con el lector, hacerle dudar de la ficcionalidad y la realidad de lo escrito, quizás poner en duda también la existencia de los datos ‘reales’ como los supuestos rasgos autobiográficos. Se borran las fronteras entre lo ficcional y lo no-ficcional, se hace de la obra vida y de la vida obra como decía con otras palabras Blanca Wiethüchter (2004: 18). Al mismo tiempo, estos gestos también demuestran que la novela es una indagación, una búsqueda de Saenz como escritor. Así, especifica Villena que

Tradicionalmente, el enmascaramiento de un autor bajo la figura del simple editor de un escrito «auténtico» (en el sentido de no ficcional: cartas, memorias, etc., pertenecientes a «la vida misma») encarna con excelencia, e imitando en esto el afán autobiográfico, dispositivos fundamentales para la estrategia mimética. En efecto, si desde esta perspectiva escritura y ficción son legítimas solamente como representación de la «realidad»; si se consagran en la medida que logran la llamada «ilusión realista» (hacer pasar por reales, tanto los acontecimientos y/o los personajes narrados en un relato de ficción, como la situación de enunciación que sostiene ese relato [Magné 1992: 6]), «la ficción de la no ficción» aparece pues, haciendo del texto un documento (y no un artificio), como su gesto paradigmático. (1998: 4)

Sería aquí sugerente recordar que cuando escribía la novela, Saenz lo hacía bajo el título provisorio de *La identidad* el cual fue cambiado en el proceso de escritura al título de publicación definitivo *Los papeles de Narciso Lima-Achá*. A partir del cambio de título no sólo deja de tomarse como foco principal la indagación en la identidad que bien podría ser la del yo del autor, sino que se desplaza la temática hacia una indagación escritural que problematiza la temática autobiográfica: se narra cómo dos personajes distintos, Carlos María Canseco y Narciso Lima-Achá, escriben acerca de su propia vida, cómo elaboran autobiografías. Al decidirse por el segundo título, si bien se desplaza la temática de la identidad ésta sigue formando parte de la

escritura. Al diluir con la inserción de la nota las fronteras entre lo que es el escritor y el narrador, Saenz incita a pensar su novela como una reflexión sobre su escritura novelesca, sobre su escritura.

2.2. Mirarse en los papeles

2.2.1. *Los papeles...*, ¿novela autobiográfica?

A pesar del aparente desplazamiento temático con el cambio de título, la crítica no deja de considerar la segunda novela de Saenz como autobiográfica. En la presentación editorial de la segunda edición de *Los papeles...* Álvaro Díez Astete incorpora la novela, por ejemplo, a un corpus de tres libros que estarían ligados íntimamente a la vida de Jaime Saenz: “la novela [...] es otro de los pilares fundamentales de lo que –además de sus intrínsecos valores como obra de arte– forman lo que se podría llamar la trilogía más explícitamente autobiográfica de la obra saenziana, esto es, *Felipe Delgado*; *La Piedra Imán*; y la que ahora se da al lector” (2008: 9). También Sanjinés, en un texto publicado en el año 1993, afirma que “la narrativa de Saenz fluye de un universo poético muy personal que no puede ser considerado separadamente de la excéntrica vida del escritor” (111).

Mientras Díez Astete sólo sugiere rasgos autobiográficos, Sanjinés, además de leer la obra narrativa en relación con la poesía saenziana, sugiere buscar claves en la vida del autor para leer su obra; claves que se manifestarían en los llamados paratextos de la misma: además de lo que acompaña a los dos libros en sí (la edición del 1991 y la del 2008 con sus títulos, presentaciones, solapas, etc.), corresponderían cartas, entrevistas y comentarios del autor; y, por otro lado, textos testimoniales elaborados por otros.¹⁸ Los apartados “Cartas reunidas” y “Semblanzas de Jaime Saenz” publicados en el número 18 de la revista literaria *La Mariposa Mundial* dedicada enteramente a Jaime Saenz podrían proporcionar tales ‘claves’; asimismo, la biografía sinóptica incorporada al mismo número, y también el trabajo de Elías Blanco Mamani *Jaime Saenz, el ángel solitario y jubiloso de la noche. Apuntes para una historia de vida* proporcionarían datos concretos acerca de la vida del autor. Por otro lado, el libro *Memoria solicitada*, escrito y reeditado en tres versiones por Blanca Wiethüchter, sería indispensable para una tal pesquisa.

¹⁸ Si por paratextos entendemos, con Genette, la conjunción de los peritextos (todo lo que acompaña al texto al interior del libro, como el título, la presentación editorial, etc.) y de los epitextos que se ubican al exterior del libro, pero de todos modos se relacionan con el texto: entrevistas, cartas, diarios y otros (1987: 10-11).

Evidentemente no podrían faltar a un tal examen los libros más explícitamente autobiográficos de Saenz: *La piedra imán* (1989), *Vidas y Muertes* (1986), *Tecnolencias* (2010) o “Los cuartos” (1985).

Con los datos obtenidos en la revisión se estaría acaso inclinado a relacionar los personajes de la novela con el autor; sobre todo el protagonista Narciso Lima-Achá se prestaría a semejante asimilación. Así, Blanca Wiethüchter describe a Jaime Saenz en *Memoria solicitada* como escritor, dibujante, relojero e inventor:

Saenz fue un gran inventor y un gran relojero. Esto último ya lo dije. Su sueño máspreciado en la esfera de las invenciones, fue, durante mucho tiempo, construir la máquina del movimiento perpetuo y fregarlos a todos los inventores habidos y por haber. A decir verdad, su deseo no se cumplió. (2004: 44)

En este marco se obtiene una imagen que podría verse reflejada en la descripción efectuada por Carlos María Canseco del personaje Narciso Lima-Achá en el Libro Primero de *Los papeles...:*

Por lo demás era muy afecto a escribir, y no lo hacía del todo mal. De vez en cuando pergeñaba pensamientos y prosas, crónicas y relatos, no siempre atinados, a menudo originales, y se ufanaba de su talento. Y también era afecto a las ciencias ocultas, a la música y a la astronomía. Y también era afecto a la mecánica; le gustaba arreglar aparatos eléctricos, relojes, instrumentos ópticos y objetos complicados, sólo que a veces los arruinaba. Tenía, por otra parte, ciertas dotes para el dibujo, pero sólo se interesaba por el carácter fúnebre, melancólico, o sombrío de una determinada imagen. Era proclive al terror y al miedo, o sea, a todo lo feo y lo siniestro. Y ni qué decir tiene que sentía una morbosa atracción por las tumbas, por los muertos y por la putrefacción. (35)

Además de la tendencia a ser relojero, Narciso es descrito como escritor, dibujante y tiene muchas otras características generalmente atribuidas a Jaime Saenz, como el interés por el esoterismo, la tendencia de visitar la morgue, etc. (483). Además, sabemos de la obra gráfica elaborada por Saenz que ésta bien podría destacarse por su “carácter fúnebre, melancólico, o sombrío” (como puede observarse en los dibujos de calaveras publicados en la revista de literatura antes mencionada). También al mirar la biografía sinóptica aludida se repararía en el supuesto apellido materno del personaje: el abuelo materno de Jaime Saenz era “Andrés Guzmán de Achá, héroe de la batalla del Alto de la Alianza” (Ortiz, 2010: 10).

Hallando así muchos otros paralelismos entre lo narrado y lo vivido por Jaime Saenz, se estaría inclinado a identificar los narradores y personajes de la novela con el autor, pasando por alto el hecho de que con *Los papeles...* se trata de un texto novelesco y por tanto ficcional. Además de que con una simple identificación de personaje ficcional/autor se cometería una imprecisión en términos conceptuales al pasar por alto que en la novela aparece un personaje llamado Jaime Saenz que además de compartir varios rasgos con Narciso Lima-Achá –por

ejemplo a ambos les fascina mirar a los muertos sea en la morgue o en el cementerio (484)–, también es poeta y escribe. Retomando las semejanzas entre los personajes y su autor Jaime Saenz, Villena advierte al lector:

que tú, o cualquier historiador o biógrafo pudieran verificar éstas u otras e innumerables coincidencias no quiere decir que Manuel Balboa, Narciso Lima-Achá o Felipe Delgado (ni tampoco los que por el mismo camino se cruzan con ellos: Santiago de Machaca, Carlos María Canseco) fueran simples sosias de la imagen que ahora los interroga: *Éste es el momento de decir que verdaderamente la vida no aporta nada a la obra o a la teoría, pues la obra o la teoría pertenecen a la vida secreta por un lazo mucho más profundo que el de todas las biografías* [Deleuze 1972: 114]. (Villena, 2011: 275)

Además de la posible asimilación de personaje ficcional y autor real en *Felipe Delgado*, en *Los papeles...* aparece un personaje que parece reunir los dos en una sola figura: es personaje ficcional y a la vez lleva el nombre del autor. En *Los papeles...* Narciso Lima-Achá lo describe coincidiendo con la forma especular:

Jaime Saenz, [...] aparentaba más o menos la misma edad que aquél, y venía algunas veces a visitarlo. Ahora bien, este señor me llamaba la atención no menos que aquél, pues realmente era más tocado que éste, y declaraba su condición de poeta y escritor, aunque no era crítico literario, ni profesor, ni padre de familia ni tampoco tocaba la guitarra. Pero se jactaba públicamente de tomar cocaína hasta por los codos, y de beber cuatro botellas de aguardiente por día. El caso es que se presentaba invariablemente en manifiesto estado de ebriedad, y con una botella de alcohol rebajado en el bolsillo; y de repente empezaba a despoticar, y luego corría a la morgue, y regresaba profiriendo alaridos; y no estaba contento sino cuando el escándalo llegaba a su culminación, y al fin era violentamente expulsado del hospital por la fuerza pública. [...] El señor Suarez me contó ciertas cosas acerca del señor Saenz; por dos veces había sido víctima del *delirium tremens* –y ni por esas dejaba de beber. Por lo demás, según las malas lenguas, este señor pedía plata a gil y mil; debía a todo el mundo, y no pagaba a nadie; y lo único que hacía era beber y beber. La gente huía de él como de la peste, y era expulsado a empellones por sus propios amigos cuando acudía a las oficinas de estos en busca de alguna dádiva. Había corrido mucho mundo; a estas horas podía estar disfrutando de una espléndida situación económica, a no ser por sus malas inclinaciones, las que fatalmente lo conducían a cometer toda clase de atentados y tropelías –siempre al decir de las malas lenguas. (417-418)

La problemática ya dada por semejanzas aparentemente evidentes entre personajes novelescos y autor empírico (como en el caso de *Felipe Delgado*) se diversifica con la inclusión de Saenz-personaje a *Los papeles...*. Al introducir un personaje llamado “Jaime Saenz” la novela juega con el llamado “pacto novelesco”:

el *pacto novelesco* [...] tendría dos aspectos: *práctica evidente de la no-identidad* (el autor y el personaje no llevan el mismo nombre), *atestación de ficcionalidad* (se trata por lo general del subtítulo *novela* que hoy en día cumple la función sobre la tapa; a notarse que *novela*, en la terminología actual, implica pacto novelesco, mientras que el *relato* es indeterminado, y compatible con un pacto autobiográfico). Se objetará quizás que la novela tiene la facultad de *imitar* el pacto autobiográfico: ¿no se ha constituido acaso la novela del siglo XVIII imitando

justamente las diferentes formas de la literatura íntima (memorias, cartas, y en el siglo XIX el diario íntimo)? Pero esta objeción no se sostiene si uno piensa que esta imitación no puede alcanzar hasta el último término, a saber, el *nombre* del *autor*.¹⁹

Además de esta transgresión en términos novelescos, se observa un cambio en la actitud de Saenz con respecto a vivencias aparentemente autobiográficas y plasmadas en la ficción: mientras en *Felipe Delgado* predomina un discurso solemne acerca del alcohol, aquí destaca una mirada satírica y cómica sobre estas experiencias.

Es sabido que ya en *Don Quijote de la Mancha* (1605), Miguel de Cervantes se nombra a sí mismo en el texto ficcional y alude también a sus propias obras literarias. En este sentido, el gesto autorreferencial de Saenz no puede ser considerado como renovador. Habría que buscar lo específico de la novela en su presentación y en el cómo de su autorreferencialidad: Saenz no sólo pergeña, entre otros, un personaje que lleva su nombre y enhebra en el texto y en la caracterización de otros personajes, aficiones, características y actividades atribuibles a él, sino que también, casi de un modo paródico, pone en escena el mismo género autobiográfico: con la presentación de dos relatos autobiográficos de una misma historia, de dos versiones y también de dos escrituras distintas. Estas dos autobiografías ficcionales se complementan, pero también se contradicen una a otra, con lo cual se ponen en tela de juicio o por lo menos complejizan los rasgos autobiográficos tantas veces alegados por la crítica acerca de la escritura saenziana. A modo de juego, pero también como guiño al lector, Saenz parece reírse de una lectura 'biografista' de su obra y de una escritura 'en serio'.

En todo caso, más que de una autobiografía en clave (como es sugerido de soslayo por Sanjinés, por ejemplo) podría tratarse, hablando con Lejeune, de una "novela autobiográfica":

Estos textos entrarían entonces en la categoría de la 'novela autobiográfica': así llamaré a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de semejanzas que cree adivinar, que hay identidad entre el autor y el personaje, sin embargo éste, el autor, ha decidido negar esta identidad o, por lo menos, no afirmarla.²⁰ (1971: 25)

¹⁹ Traducción propia del francés. Texto original: « le *pacte romanesque*, [...] aurait lui-même deux aspects: *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), *attestation de fictivité* (c'est en général le sous-titre *roman* qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture; à noter que *roman*, dans la terminologie actuelle, implique *pacte romanesque*, alors que *récit* est, lui, indéterminé, et compatible avec un *pacte autobiographique*). On objectera peut-être que le roman a la faculté d'*imiter* le *pacte autobiographique*: le roman du XVIIIe siècle n'est-il pas constitué justement en imitant les différentes formes de la littérature intime (mémoires, lettres, et au XIXe siècle *journal intime*)? Mais cette objection ne tient pas, si l'on réfléchit que cette imitation ne peut pas remonter jusqu'au terme dernier, à savoir le *nom* de l'*auteur* » (Lejeune, 1971 : 27).

²⁰ Traducción propia del francés. Texto original: « Ces textes entreraient donc dans la catégorie du 'roman autobiographique': j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, a partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage* alors que

La clasificación de género puede parecer en un primer momento una tarea vana, pero resulta enriquecedora cuando se considera cómo entra en juego el lector:

Una ficción autobiográfica puede resultar ‘exacta’, si el personaje se parece al autor; una autobiografía puede ser ‘inexacta’, si el personaje presentado difiere del autor: ahí se trata de cuestiones de hecho [...], –que no cambian en nada las preguntas de derecho, es decir, al tipo de contrato entre el autor y el lector. Se reconoce en otro lugar la importancia del contrato, lo cual determina en realidad la actitud del lector: si la identidad no está afirmada (caso de la ficción), el lector buscará establecer parecidos, a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía), el lector querrá buscar las diferencias (errores, deformaciones, etc.). En vista de un relato que parece autobiográfico, el lector tiene a menudo la tendencia a tomarse por un buen sabueso, es decir a buscar las rupturas del contrato (sea cuál sea el contrato). Es de ahí que nació el mito de la novela más ‘verdadera’ que la autobiografía: se encuentra siempre más verdadero y más profundo lo que uno ha pensado descubrir a través del texto y a pesar del autor. [...] Es decir que todas las cuestiones de *fidelidad* (problema del ‘parecido’) dependen en última instancia de la cuestión de la *autenticidad* (problema de la identidad), que ella misma se expresa en torno al nombre propio.²¹

En la obra narrativa de Saenz el lector siempre juega un poco a ser detective. Pareciera una arbitrariedad cometida por el lector, pero esta lectura solamente es posible porque el texto ofrece el material. La escritura, de esta manera, ‘manipula’ la actitud del lector y juega con los diferentes pactos posibles. Aunque *Los papeles...* se clasifica como “novela” desde el paratexto (lo podemos observar en la solapa de la edición del 2008), hay varios indicios textuales (como la nota editorial ficcional ya mencionada) que lo ponen en duda y alimentan el espíritu detectivesco del lector.

2.2.2. (Auto)biografías ficcionales

La escritura autobiográfica se observa doblemente: ahí donde los dos protagonistas, Narciso Lima-Achá y Carlos María Canseco, realizan autobiografías en la ficción y allí donde se reconocen marcas textuales que ponen en escena una escritura autobiográfica de Saenz. Aunque

l’auteur, lui, a choisi de nier cette identité ou du moins de ne pas l’affirmer. »

²¹ Traducción propia del francés. Texto original: « Une fiction autobiographique peut se trouver ‘exacte’, le personnage ressemblant à l’auteur; une autobiographie peut être ‘inexacte’, le personnage présenté différant de l’auteur: ce sont là questions de fait [...], - qui ne changent rien aux questions de *droit*, c’est-à-dire au type de contrat passé entre l’auteur et le lecteur. On voit d’ailleurs l’importance du contrat, à ce qu’il détermine en fait l’attitude du lecteur: si l’identité n’est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l’auteur; si elle est affirmée (cas de l’autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.). En face d’un récit d’aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c’est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat). C’est de là qu’est né le mythe du roman ‘plus vrai’ que l’autobiographie: on trouve toujours plus vrai et plus profond ce qu’on a cru découvrir à travers le texte, malgré l’auteur. [...] C’est dire que toutes les questions de *fidélité* (problème de la ‘ressemblance’) dépendent en dernier ressort de la question de l’*authenticité* (problème de l’identité), qui elle-même s’exprime autour du nom propre » (Lejeune, 1971 : 26).

sería posible realizar una lectura de *Los papeles...* desde la biografía del autor, no debería olvidarse que se trata ante todo de una novela que, como tal, además de en un contexto de vida real, se ubica en un contexto de obra, de otros textos literarios. Aunque no podemos dejar de reconocer y considerar las coincidencias con la biografía en su momento, es imprescindible, ante todo, leer *Los papeles de Narciso Lima-Achá* como una novela, autobiográfica quizás, para luego conocer qué más nos dicen las coincidencias aludidas. Todas esas historias secundarias –las de los papeles, los escritores y los lectores– ponen en escena una tendencia autorreferencial y metatextual que además de indagar en procesos del funcionamiento de la misma novela, problematizan la escritura de Saenz.

Los papeles... es una novela que trabaja la problemática del género autobiográfico también a nivel diégetico. En vez de presentar un relato narrado desde una sola perspectiva – como en el caso de *Felipe Delgado*, por ejemplo– pone en escena cómo dos personajes escriben sus autobiografías. Con estas escrituras se presenta una historia interpelada constantemente por los dilemas que enfrentan los escritores-narradores, por sus dudas y crisis. Canseco indaga en su escritura, por ejemplo, del siguiente modo:

por inopinado que pueda parecer, quiero declarar mi firme propósito de llevar adelante estos apuntes, por lo mismo que tengo decidido configurar a base de ellos una crónica de mi vida; pero he aquí que me asalta una grave inquietud. Mucho me temo que dicho propósito se vea fallido. Pues no por nada el sueño se me quita con visiones aterradoras; no por nada mi pluma se resiste a ser mía; no por nada los seres y las cosas me dirigen lúgubres miradas. (71-72)

Lima-Achá, también, se cuestiona al escribir:

Un día de esos, me pregunté lo siguiente: ¿Por qué escribo? –y la pregunta quedó sin respuesta. Escribir me gusta, y dejar de escribir me disgusta; para escribir hay que tener buena mano, buena manera y buen talante, todas cosas que pobre yo no tengo; y para remediar semejante falta, sólo buena voluntad tengo. Lo que sí me sobra son temas; pues mis temas no son inventos ni fantasías, sino surgen de la vida real. Pero la garra es lo que me falta. Y sobre todo, disciplina es lo que me falta. Hasta un Goethe, con ser Goethe, poco o nada habría escrito, de haberle faltado la disciplina. (455)

Con la puesta en abismo de estas escrituras dentro de la novela, se pone en escena una problematización de la propia escritura autobiográfica. Los escritores-narradores, al escribir, ponen la atención sobre sí mismos: el objeto no es ya la vida de otro como en la novela realista: más bien se pone el foco sobre la vida y la escritura propias. Según Georges Gusdorf

el sujeto que se toma a sí mismo como objeto invierte el movimiento natural de la atención; al hacer esto, parece estar violando ciertas prohibiciones secretas de la naturaleza humana [...] la imagen es un otro yo-mismo, un doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable, revestido de un carácter sagrado que lo hace a la vez fascinante y terrible. Narciso al contemplar su rostro en el

seno del manantial, queda fascinado por esta aparición, hasta el punto de morir al doblarse sobre sí mismo. En la mayor parte de los folklores y las mitologías la aparición del doble es un signo fatal. (1948: 11)

La situación de la escritura autobiográfica puede ser asimilada, entonces, a la situación dramática del mito de Narciso, a aquel personaje que inclinado sobre una fuente cristalina se enamora de su propia imagen y tras reconocer su confusión deja el mundo de los vivos. Esta fascinación ante el propio yo ya se da en *Felipe Delgado*: “Como en el drama narrado por Ovidio [...], la experiencia de Felipe Delgado en la bodega es el drama, esta vez consciente desde el principio, de una interioridad que llegará también a la comprensión de que la imagen amada es suya” (Villena, 2011: 196). En *Los papeles...* se amplía el posible diálogo con el mito ovidiano: la figura doble (el yo ‘real’ y el yo representado) aparece tanto en la configuración formal como diegética de la novela: la ubicación paralela, espectral de dos manuscritos que además son autobiografías ficticias.

El Narciso de Saenz retoma el movimiento frente al espejo (la fuente en el mito) en su vejez al mirarse a sí mismo en la superficie de unos amarillentos papeles: esta exaltación ante un no objeto (Kristeva, 2006: 89-90), el reflejo en el agua de la propia imagen, se da en *Felipe Delgado* con respecto a un espacio diegético (la bodega) y se traspassa en *Los papeles...* a los manuscritos: la misma escritura deviene el espejo en el que se refleja la imagen del que está escribiendo. El escritor-narrador (Canseco, Lima-Achá) al momento de escribir tiende a indagar en su propia figura. Aunque en *Felipe Delgado* también hay la tendencia de la escritura autobiográfica con las memorias, las crónicas y el diario de viaje, ésta puede considerarse más bien fragmentaria en comparación a *Los papeles...* donde las ‘autobiografías’ son más extensas (ellas son la novela, en realidad) y cierran con las muertes de los autores fictionales.

El manuscrito de Canseco es una autobiografía, pero también un texto biográfico escrito por Canseco sobre el amigo Lima-Achá. Canseco acentúa su intención del siguiente modo: “me dispongo a comenzar una historia, quizás una narración o lo que quiera que se llame, para lo que cuento ya con una serie de personajes de lo más curiosos, el principal de los cuales no será otro que Narciso Lima-Achá” (15-16). Canseco cumple entonces la función del amigo biógrafo. Cuando Carlos María Canseco decide escribir un manuscrito biográfico sobre su amigo podemos yuxtaponer su figura a la de Serenus Zeitblom, narrador-escritor, que en el *Doctor Faustus* narra la vida de su amigo y músico excéntrico y genial Adrian Leverkühn. Ambos se sirven de papeles autobiográficos del respectivo amigo para realizar una tarea escritural que además de narrar la

vida del otro, los lleva –involuntariamente, digamos– a una aventura de auto-indagación, de conocimiento de sí mismos a través de la escritura. Sin querer ahondar –por ahora– en más detalles, es evidente que el examen de la lectura de Mann en la novela que aquí nos interesa no da luces solamente sobre la figura de Saenz como un lector, sino que también ilumina su *escritura*.

Tenemos datos muy específicos sobre la génesis y la escritura de la novela de Mann gracias a *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela* (1949) publicada por Mann dos años después de la novela. También es en este sentido que la consideración de la lectura de esta novela resulta pertinente: al narrar el cómo y el por qué de su escritura nos permite entender una obra cuya lectura también puede haber incitado a Saenz a su propia escritura. Al mismo tiempo ambas novelas pueden considerarse como obras tardías en cuanto a la periodización del respectivo hacer escritural.

Como Canseco, también Serenus Zeitblom se propone “narrar la vida de [su] desdichado amigo” (Mann: 8). No sólo escribe desde un lugar de escritura muy parecido al de Canseco (acaba de fallecer su amigo), sino que también enfrenta problemas ‘escriturales’ parecidos. Así, cuestiona constantemente su escritura en proceso, duda de la opción de ser leído y de una posible publicación. A semejanza de Canseco, Zeitblom cuestiona su capacidad de plasmar la vida de su amigo en un texto biográfico: “Me interrumpe aquí un sentimiento de insuficiencia y de inseguridad artística que me avergüenza” (Mann: 9). Por otro lado, explicita que con la escritura de la biografía de su amigo se trata de “una tarea hacia la cual [le] [...] atraen los impulsos del corazón mucho más que una afinidad” (Mann: 7). Zeitblom dice haber heredado papeles de su amigo, el compositor Adrian Leverkühn (Mann: 10) con lo cual, a la manera de Canseco, Zeitblom es lector de los papeles de su amigo.

La novela de Mann presenta una biografía ficcional escrita por el escritor-narrador Serenus Zeitblom sobre el compositor Adrian Leverkühn. Saenz retoma el gesto de Mann pero lo desdobra. En la novela de Saenz podemos leer dos versiones: la del amigo biógrafo y la del amigo retratado. En cuanto a la novela de Mann la versión del amigo retratado sólo está sugerida por pocos textos (una carta, la confesión de Adrian en el capítulo de cierre) que Zeitblom cita directamente de Leverkühn. A pesar de esta diferencia estructural, en ambas novelas predomina un hecho muy significativo: la imagen que recibe el lector del protagonista –Narciso Lima-Achá en el caso de Saenz, Adrian Leverkühn en el caso de Mann– está mediada siempre por la visión del amigo biógrafo. Se trata de una elección formal trascendental como Mann mismo explica en

Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela:

Los apuntes de entonces no indican en qué momento tomé la resolución de interponer el médium del ‘amigo’ entre mi persona y el tema, o sea, de no narrar por mí mismo la vida de Adrian Leverkühn, sino de hacerla narrar, por consiguiente: no escribir una novela, sino una biografía, con todas las características de ese género. [...] esa medida era imperiosamente necesaria para lograr una cierta animación en ese sombrío asunto y para hacer que sus horrores le fuesen soportables tanto al lector como a mí mismo. El hacer que lo demoníaco pasase por un medio paradigmáticamente desdemoniado, el encargarle el relato a un alma humanísticamente piadosa y sencilla, amante y asustadiza, era en sí una idea jocosa, aliviadora en cierta medida, puesto que me permitía trasladar a lo indirecto la excitación provocada por todo lo directo, personal y confesional en que se basaba esa extraña concepción, parodiándola y haciéndola pintar en la confusión y los temblores de ese alma asustadiza. (1976: 27-28)

También a nivel diégetico las dos novelas pueden leerse comparativamente: en la novela de Mann se narra la historia de vida del compositor genial, Adrian Leverkühn, que para lograr destacar a nivel artístico pacta con el diablo y consigue 24 años de vida muy solitarios, pero muy productivos en términos de la composición musical. La condición del contrato es que no puede amar. Al final de su vida sufre las consecuencias de la sífilis contraída por la unión amorosa con la prostituta Esmeralda (fue ahí donde pactó con el diablo) viviendo varios años de demencia en dependencia del cuidado de su madre. Poco antes de mostrarse las consecuencias fatales de la enfermedad de Leverkühn, éste congrega a todos sus conocidos y amigos con el pretexto de presentarles su obra maestra, “Lamento del Doktor Faustus”, y les confiesa su alianza con el diablo. No se resuelve hasta el final si el trato fue real o imaginado por Leverkühn.

Es aquí donde entra la lectura de la novela por Saenz: tampoco en *Los papeles...* se narra cómo, dónde y cuándo Narciso Lima-Achá se alía con el diablo. Sin embargo, se lo sugiere una que otra vez. Así Villena indica que los dos manuscritos ofrecen “no sólo dos versiones y dos miradas sobre una historia de *chanchullos y tejemenes* [sic] *aduaneros*, sino la misma y doble figura recorriendo los ambivalentes senderos del célebre personaje que vivió en épocas remotas” (2011: 235).

El destino previsto para los dos manuscritos simultáneamente anunciaría un lugar para el lector: al plasmar en la novela varios procesos escriturales que no sólo resultan casi especulares, sino que también se escriben para luego ser destruidos, se presenta una escritura que se cuestiona a sí misma y que pone en crisis la función comunicativa del lenguaje y de la escritura. Cuando se escribe para luego destruir lo escrito, no se prevé a ningún lector, y al excluir al destinatario se realiza una escritura que no pretende ser recibida más que por el autor mismo. Quizás sea por la aspiración hacia “lo superior” que se concibe una no-relación con un lector, como aludido en la

“Presentación” por Álvaro Díez Astete:

Y dicho esto sin olvidar que el propio Saenz puntualizaba, que aunque “vida y obra son una misma cosa”, la obra poética y la narrativa son acciones de una creación que resulta absolutamente libre, y no atada necesariamente ni a la anécdota ni al suceso en cuanto tal, en virtud precisamente al poder creativo de que pueda gozar el autor, que en el caso de Saenz está ligado a un pensamiento superior. (Astete en Saenz, 2008: 9)

Si el poder creativo está ligado en Saenz a un “pensamiento superior”, éste escribe, quizás, para acercarse a este pensamiento, para llegar a un conocimiento profundo, un autoconocimiento. La escritura se realizaría con un interés propio de aprendizaje. En este sentido, el lector quedaría excluido y se practicaría una escritura que podría llamarse narcisista. No está muy lejos la comparación entre la figura del Narciso mítico mirándose en la fuente con la figura del Narciso saenziano inclinado sobre sus papeles empeñándose en esta escritura que se realiza en un afán de autoconocimiento.

Con los manuscritos (auto)biográficos yuxtapuestos se pone en escena, además de una escritura, también una lectura ficcional: habría que poner, entonces, atención en el lector de estos escritos dentro de las novelas y también en las circunstancias de su lectura. En el caso de las memorias de Felipe Delgado, el doctor Sanabria recibe el cuaderno de Menelao Vera que, en un momento de descuido, se lo había robado a Delgado. Sanabria lee en traicionera soledad, pero por lo fragmentario y deshilvanado del texto al final de la lectura “se sintió defraudado” (Saenz, 2007: 558). A pesar de la manifiesta disposición al placer de la lectura de Sanabria,²² el escrito de Delgado no ‘llega’ a su lector Sanabria, no le dice nada.

En cambio, Carlos María Canseco que lee los papeles de Narciso a pesar de haber prometido quemarlos, no se siente “defraudado”: más bien, a partir de la lectura del manuscrito de Narciso, Canseco se siente incitado a escribir su propio manuscrito. Con Canseco como su lector, la escritura de Lima-Achá se diferencia de la de Delgado, ya que a su lector sí ‘llega’ lo leído. Mientras la actividad de la lectura de Sanabria se cierra con el acto de leer y el rechazo del texto, la de Canseco sigue luego de terminada la lectura: el manuscrito del amigo difunto lo lleva a escribir.

²² “Y con cierta satisfacción que le hacía sentirse culpable, agitando el cuaderno entre sus manos y marcando el compás de alguna tonada que trataba de recordar, se fue el doctor Sanabria a su gabinete, para disfrutar a su gusto el solaz que –según daba ya por sentado– le proporcionarían las memorias de Felipe Delgado –más para grave desengaño de su parte, no bien hubo comenzado a examinar el cuaderno, encontró páginas y páginas plagadas de disparates. Encontró refranes, absurdidades, blasfemias y despropósitos; encontró afirmaciones y acusaciones gratuitas y temerarias a cada paso, y encontró palabrotas, mentiras, maldiciones y garabatos, y –para decirlo todo, de una vez– mucha locura. Y se sintió defraudado” (Saenz, 2007: 558).

2.2.3. Figuras de escritores y lectores

Una vez me dijiste que te gustaría estar sentada a mi lado mientras escribo; pero date cuenta de que en tal caso no sería capaz de escribir [...] nunca puede estar uno lo bastante solo cuando escribe [...] nunca puede uno rodearse de bastante silencio [...] la noche resulta poco nocturna, incluso.
(Kafka citado por Piglia, 2005: 43)

Al dirigir estas palabras a Felice Bauer, su lectora predilecta, su lectora ideal, Franz Kafka resume muy rotundamente las condiciones ideales para todo escritor: esa soledad, ese aislamiento aparentemente propicios a la escritura y seguramente indispensables a la concentración. Kafka marca, además, una distancia y paradójica conjunción entre él, como escritor, y Felice, como lectora. Así cuenta Piglia: “Casi nunca se ven, sólo se escriben. [...] Los amantes se encuentran en el texto que leen” (Piglia, 2005: 40). Encuentro paradójico, pues es realizado en absoluta soledad y en ausencia del otro, es decir sin contacto físico, exclusivamente a través de la actualización de signos lingüísticos, de la lectura de un texto literario y ficticio que, en el caso de Kafka, se encuentra acompañado por cartas personales.

Posiblemente no exista lector de literatura que no recuerde algún momento de aislamiento absoluto en el que a su alrededor no existía más que el libro en sus manos y el mundo surgido de él. Instante que, a pesar de la soledad aparente, se convierte muchas veces en un momento de encuentro con ese otro hallado en el texto y el mundo que –según algunos– parece más real que la realidad objetiva. Sin embargo, surge la pregunta de si todo acto relacionado con el texto literario, tanto la lectura como la escritura, resulta solitario, pues “en calidad de práctica, la lectura en voz alta tiene una historia mucho más larga que la lectura silenciosa, que se hace solamente con los ojos y es la manera más habitual de leer en los tiempos modernos” (Littau, 2006: 19). Es sabido que en el siglo diecinueve se vive la cúspide de la lectura en soledad: el lector ideal es el que, retirado en un cuarto solitario, se adentra por completo en el mundo ficcional. Se trata de aquellos lectores que como Emma Bovary o Alonso Quijano, obsesionados por la lectura realizada en completa soledad, miran su mundo de forma distorsionada y lo recrean a partir de sus lecturas.

Al trasponer lo leído a su realidad son lectores que parecen huir de la soledad y al convertirse en caballero honorable o en amante apasionada dejan el lugar de lectura solitario; se adentran en un mundo vivo, lleno de otros y de aventuras *reales* aunque surgidas de la ficción. Su forma de leer podría describirse en dos etapas, en dos momentos: el primero que sigue al ideal del

lector que se deja absorber por el texto y que en absoluta soledad (ese aislamiento exigido por Kafka) se regocija en la lectura fugando del mundo real; el segundo, un lector que no se da por satisfecho con el mundo posible presentado en el texto y que busca lo leído en la realidad. Parece, sin embargo, que estos ‘intentos de fuga’ son la excepción y que la mayoría de los lectores se contenta y hasta goza de la soledad durante el momento de lectura de mundos posibles.

También los escritores necesitan de un aislamiento intencional y absoluto, objetaría Kafka, destacando su lugar de escritor frente al lugar que ocupa su lectora Felice Bauer. No se debería priorizar ni el uno ni el otro, diría acaso Roland Barthes (1993: 62).²³ Ambos lugares –el del lector y el del escritor– deberían considerarse por igual, sino se peligraría hacer una pura crítica de la lectura o, por deducción, una pura crítica de la escritura. La figura de Felice representa para Franz Kafka justamente la posibilidad de conjunción de estos dos espacios:

Felice es casi una desconocida, un personaje en muchos sentidos inventado por las cartas mismas. Y, al mismo tiempo, es la construcción de una de las más persistentes y extraordinarias figuras de lector que podemos imaginar, presente como todo lector en su ausencia. Como las respuestas de Felice se han perdido, la correspondencia va en una sola dirección. Felice es la lectora que es preciso construir e imaginar, como ha hecho Kafka. (Piglia, 2005: 40)

Observamos un paralelismo: Felice Bauer, además de ser lectora de las cartas de Kafka, le escribe cartas; además de ser lectora de los escritos de Kafka, se los transcribe: “Felice Bauer, la mecanógrafa, la mujer-copista: Kafka se fija en ella para siempre. Podríamos decir que la mujer perfecta para un escritor como Kafka (que concibe la escritura como un modo de vida) es una copista. Una lectora que vive para copiar sus textos *como si fueran propios*” (Piglia, 2005: 65).²⁴ Felice, además de leer en función de Kafka, asume de alguna forma una parte de su escritura. Tomando en cuenta que de la correspondencia Franz-Felice sólo se guardan las cartas de Kafka, la función de Felice como lugar “en muchos sentidos inventado” culmina en el acto de leer lo escrito por Kafka, sus cartas y sus manuscritos. Y en copiarlos. Es aquí donde las figuras del lector y del escritor se fusionan, se vuelven uno solo.

Los protagonistas de la novela de Saenz también son escritores y lectores al mismo

²³ Roland Barthes en *El placer del texto* observa: “Se diría que para Bachelard los escritores no han escrito nunca: por una extraña ablación son solamente leídos. Por eso ha podido fundar una pura crítica de lectura y la ha fundado en el placer: estamos comprometidos en una práctica homogénea (deslizante, eufórica, voluptuosa, unitaria, celebratoria) y esta práctica nos colma: leer-soñar. Con Bachelard es toda la poesía (como simple derecho de realizar el discontinuo en la literatura, el combate) que pasa al crédito del Placer. Pero desde el momento en que la obra es percibida bajo las especies de una escritura, el placer rechina, el goce asoma y Bachelard se aleja” (Barthes, 1993: 62).

²⁴ La cursiva es mía.

tiempo. Sobre todo Narciso Lima-Achá, ese personaje tan extraordinario que “no era nada, y al mismo tiempo era todo” (17), no solamente escribe y de este modo crea su propio mundo ficcional y ‘real’, sino que vive leyendo y llenando el espacio de su cotidianidad con pequeñas lecturas (citas, aforismos o versos). Además de compartir sus lecturas, lee en soledad: es también un lector que hace, a veces, “de la lectura un estado absolutamente apartado, clandestino” (Barthes, 1994: 45). Aunque en esta novela los personajes parecen siempre estar acompañados, y el amor y la amistad constituyen los dos *leitmotive* de la novela, su conflicto principal sigue siendo la soledad. Como dice Narciso al final del segundo libro: “La verdad es que el hombre vive y muere en eterna soledad y angustia; él lo sabe y jamás lo olvida; pero así y todo, aún guarda torrentes de alegría y de esperanza en el alma –tal la grandeza y miseria de la condición humana” (510).

Más allá de la condición ‘natural’ de soledad atribuida al acto de leer²⁵ o escribir, los personajes de la novela convierten la soledad o el estar solos en una condición humana fatal: lo único que los salva, aunque sea temporalmente, parece ser el acto de escribir o de leer. De este modo, Narciso afirma sobre su escritura: “son papeles que yo estimo como un tesoro; y de alguna manera me acompañan en mi soledad. Y me acompañarán hasta mi último suspiro” (198). Sin embargo, la soledad resulta condena y regalo al mismo tiempo, es, en la novela de Saenz, algo que se desea y se abomina a la vez. Mientras Kafka y Felice se unen en el texto que leen porque existe una correspondencia, con Canseco y Lima-Achá se crea más bien un espacio de distancia: sólo Canseco puede leer el manuscrito del amigo, mientras que Lima-Achá no, su escritura se mantiene solitaria.

A pesar de este primer hecho, no debe obviarse que Lima-Achá comparte sus experiencia de escritura con otros: no sólo al hacer leer a Pablo Medina lo que en el momento de la novela tenía avanzado de su texto autobiográfico (414), sino también al confiar el destino final de sus manuscritos a Canseco. Aunque le había encargado explícitamente quemar sus papeles, al no quemarlos por su cuenta (como lo hace, por ejemplo, Felipe Delgado al final de la novela) abre la posibilidad de su supervivencia. Lima-Achá permite que su escritura salga del “cajón” y que su destino final (lectura o no, publicación o no) esté en las manos del amigo.

Al mismo tiempo se nota una diferencia con respecto a los textos en *Felipe Delgado*.

²⁵ “Hay siempre algo inquietante, a la vez que extraño y familiar, en la imagen abstraída de alguien que lee, una misteriosa intensidad que la literatura ha fijado muchas veces. El sujeto se ha aislado, parece cortado de lo real” (Piglia, 2005: 26).

Como se ha mencionado arriba, las memorias del último capítulo de *Felipe Delgado* no cuentan una historia, no permiten al lector ‘descifrar’ lo escrito. Esta escritura cuyo sentido se reserva al escritor es autosuficiente. Con una tendencia explícita de autoconocimiento, no considera al otro, el lector, aquél que siempre está inscrito en el texto, mediante la cual es llamado a la existencia el texto ficcional. Esta ‘escritura por la escritura’ desecha la posible relación amorosa, amistosa, intelectual, entre el lector y el escritor.

Pero para Blanca Wiethüchter hay una diferencia entre el discurso de las memorias de Felipe Delgado y los parlamentos de los demás personajes (Sanabria, Oblitas, etc.). Wiethüchter encuentra, más bien, positividad en la escritura de Felipe Delgado:

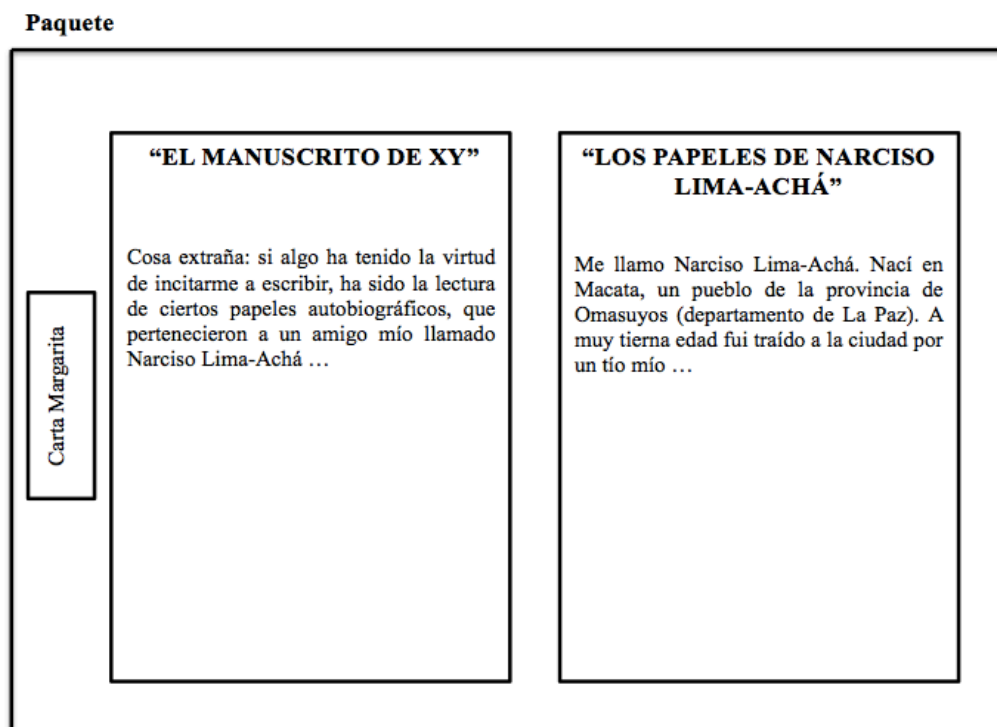
El hombre sólo avanza hacia la catástrofe final: la muerte. No hay nada más. El legado dejado por Felipe resume la incongruencia del mundo. Y, sin embargo, a pesar de la frustración que sufre el supuesto lector, las antimemorias suenan frescas, vivas y plenas de absurdo y diversión. Provocan un sentido de alivio de liberarnos de los discursos de Sanabria, Oblitas y compañía. Y es probable que en los monólogos interiores que cada uno y cada cuál mantiene consigo mismo, se oiga ese ‘¡menos mal!, si canceladas están todas las responsabilidades con las famosas verdades del ‘buen hacer’, estamos libres de culpa y menos mal, otra vez, nos queda sólo y ¡vaya! el compromiso con la obra’. (2002: 161)

2.3. La narrativa de Jaime Saenz

2.3.1. Autorreferencialidad y figura del escritor en *Los papeles...*

Es casi evidente: a la historia primaria de la novela (la de los viajes, negocios y relaciones de Lima-Achá y Canseco) subyacen varias otras y no menos significantes: la evolución de Carlos María Canseco como lector, la formación de los escritores Canseco y Lima-Achá y finalmente el devenir de esos papeles que conforman las dos partes de la novela. Cuando en la “Noticia”, texto breve que antecede a la ‘novela en sí’, un editor ficcional presenta la novela, se activa el mecanismo de “ficción de la no ficción” arriba referido. Al mismo tiempo, se relata la historia de la novela, es decir, la de su escritura ficcional: “*Los papeles de Narciso Lima-Achá* tienen una historia. Queremos referirla brevemente para conocimiento del lector” (9). Con la cursiva del título y la siguiente afirmación del editor se hace evidente que la novela se tematiza a sí misma, que toma como enfoque la historia de su propia génesis: “los manuscritos que, más tarde, con la intención de darlos a la estampa, bautizaríamos con este nombre: *Los papeles de Narciso Lima-Achá*” (9). La flexión del verbo y el pronombre en plural en ambas citas (“tienen”, “darlos”) delatan, sin embargo, que la referencia del editor no se dirige a la novela ‘real’, la escrita por Saenz y publicada primero por el Instituto Boliviano de Cultura y luego por Plural Editores, sino

que sigue moviéndose en ámbitos ficcionales donde un personaje recibe un paquete con dos manuscritos aún independientes; el editor tiene los dos manuscritos y los junta con el fin de una publicación. Véase a continuación un cuadro que visualiza la recepción de los manuscritos por parte del editor ficcional:



cuadro 3: el paquete

El título de la novela ‘elegido’ por el editor ficticio coincide con el de la novela publicada. Éste tiene, sin embargo, una historia un poco más larga, esta vez externa al ámbito ficcional: la novela figura en la *Obra Poética* en un listado de las publicaciones de Saenz como novela en preparación y bajo el título *La identidad*.²⁶ Un título, al parecer, bastante elocuente: mientras *Felipe Delgado* narra la historia de un personaje ficcional específico, *La identidad* sería una novela con rasgos autobiográficos explícitos a nivel de historia: el viaje a Alemania, las alusiones directas al nazismo, entre otros, como afirma Leonardo García Pabón.²⁷ Quizás demasiado

²⁶ Véase Saenz, Jaime. *Obra poética*, La Paz, Biblioteca del Sesquicentenario de la República: 1975. Pág.7.

²⁷ “La publicación póstuma de su novela, *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (1991), arroja luces sobre otros dos aspectos de su vida: su sexualidad y su atracción por el nazismo.

La atracción por el nazismo de Saenz, similar a la de Ezra Pound en algunos aspectos, fue más bien un rechazo a la sociedad burguesa moderna y una exaltación de lo irracional y lo esotérico [sic] como métodos de conocimiento del mundo. De ahí que su interés por el nazismo estuvo más cerca de la magia que da la política.

elocuente –si se toma en cuenta lo que afirma Umberto Eco al respecto de las novelas y sus títulos: “desgraciadamente, un título ya es una clave interpretativa [y] [...] un título debe confundir las ideas, no ordenarlas” (1984: 6).

Quizás por eso se había cambiado el título al de la publicación póstuma. Pues, a diferencia de *Felipe Delgado*, en el título se antepone “Los papeles” al nombre propio con lo cual, esta vez, se pone el énfasis en la materialidad de la escritura: los manuscritos en tanto que hojas de papel, los papeles como soporte de la escritura. Esta vez el nombre del personaje es desplazado por lo que éste escribe: la escritura se convierte en protagonista de la novela. De este modo se anticipa que lo que se narrará no será sólo la historia de un personaje –pues bien podía haber sido el título un nombre propio a semejanza de la primera novela o también un título semejante a “La vida de Narciso Lima-Achá”, por ejemplo. Se antepone el sujeto de la narración, de la escritura, al nombre propio del protagonista: así, los papeles de Narciso y de Carlos María se convierten en protagonistas de la historia. El tema de la identidad es desplazado por un enfoque al nuevo personaje protagónico: la *escritura* misma.

La novela se tematiza a sí misma. La historia referente a aquellos papeles escritos por Narciso Lima-Achá se sobrepone a la narración de la trama en sí (la de las amistades y los viajes de Lima-Achá). Empieza a enfocarse el ciclo de varias escrituras y lecturas iniciado por la escritura de Lima-Achá: cuál es el destino de los papeles, cómo se elaboran, por cuáles manos pasan, quiénes los leen. La novela narra la historia de su propia génesis en términos escriturales. En este sentido se trataría de un *neotexto*, o texto moderno, que según Bernard Magné consiste en problematizar la narración, exponer la escritura y su inscripción (1989: 63).

Más allá del título y de la estructura de la novela que permiten una tal sospecha –la de estar aquí expuesta algo así como una poética de la escritura saenziana– el simple hecho de que los dos protagonistas sean escritores es un indicio evidente de que se exponen varias escrituras. La novela narra, pues, también las historias de cómo Carlos María Canseco y Narciso Lima-Achá

En cuanto a su sexualidad, un aspecto poco conocido de su vida, no hay duda de la importancia que debió tener el mundo de las relaciones homosexuales. Así lo prueba la escritura de *Los papeles de Narciso Lima-Achá*, donde se narra básicamente una historia de amor entre un joven boliviano y uno alemán. Cabe señalar que Saenz nunca se definió como homosexual y su vida amorosa conocida estuvo siempre heterosexualmente orientada. Lo cual se muestra, por ejemplo, en que Saenz se casó con una mujer alemana de origen judío y con ella tuvo una hija. Este matrimonio, donde lo judío y la heterosexualidad predominan, indica la dificultad de asignarle una etiqueta a sus intereses políticos y sexuales” (García Pabón, www.darkwing.uoregon.edu/~lgarcia/Saenz/Biografia.htm, fecha del último acceso: 23-06-2015, 12:15 hrs.).

se convierten en escritores, cómo escriben, pero también cómo evolucionan sus escrituras. Carlos María Canseco es una imagen casi especular de Narciso Lima-Achá: además de estar yuxtapuestos sus textos paralelamente en la novela, sus proyectos también acaban siendo imágenes especulares el uno del otro. Esto aunque el uno denomina su proyecto como narración o novela, mientras que el otro se refiere a su escritura como explícitamente autobiográfica. Así, Carlos María Canseco en un preámbulo explica y presenta su propia narración del siguiente modo: “me dispongo a comenzar una historia, quizá una narración o lo que quiera que se llame, para lo que cuento ya con una serie de personajes de lo más curiosos, el principal de los cuales no será otro que Narciso Lima-Achá” (15-16). Su sobrina Margarita recuerda que él consideraba su texto como una “novela sensacional, (...) de tipo costumbrista o terrorífico” (9). Mientras tanto, Narciso Lima-Achá define claramente la afiliación al género autobiográfico de su texto:

-Ahí tienes, Carlos María. Son mis famosos papeles. Tanto dolor y sufrimiento, para nada. Como ya te dije, es una especie de autobiografía. Y si te he pedido que la quemes y que la reduzcas a cenizas, ha sido porque tengo mis razones. Tú comprendes. Estos papeles son demasiado íntimos; y con esto queda todo dicho. (225)

No puede negarse, sin embargo, el carácter autobiográfico de *ambos* manuscritos. Una autobiografía se concibe a veces como “un tratado de paz, y de alcanzar una nueva alianza, con uno mismo y con el mundo” (Gusdorf, 1948: 14). Esto no es el caso en los dos manuscritos porque ambos personajes-escritores eligen el mismo destino para sus textos: destinan sus escrituras al fuego, encargan instantes antes de morir su destrucción y reiteran varias veces el carácter personal e íntimo de sus manuscritos lo cual estaría en contradicción con lo sugerido por Gusdorf. Este fin de la escritura implica, además, una no-lectura, excluye al lector y problematiza una escritura que excluye al otro. La escritura, más que “una nueva alianza [...] con uno mismo y con el mundo”, sería una alianza con uno mismo solamente, el único lector pensado para la escritura es el escritor mismo.

Según Genette “la función del relato no es dar una orden, formular un deseo, enunciar una condición, etc., sino simplemente contar una historia, por lo tanto, ‘reproducir’ hechos (reales o ficticios)” (1972: 27). La segunda novela de Saenz presenta un mecanismo narrativo y estructural que problematiza este fin primario del relato, ya que, además de narrar la historia de los protagonistas Narciso Lima-Achá y Carlos María Canseco, también narra la historia de varias escrituras. Así, además de problematizar el fin primario de la ficción literaria, la novela también sería una apuesta de escritura: una escritura que se comprende –quizás– como un acto no

comunicativo, que es producida para luego destruirse con lo cual impide la presencia de un destinatario: escribir se piensa como un acto solitario, quizás de auto-conocimiento y de auto-indagación, cuyo fin primario es la escritura misma y no la ‘interacción’ con un futuro lector.

2.3.2. *Felipe Delgado vs. Los papeles de Narciso Lima-Achá*

Tanto Narciso Lima-Achá como Felipe Delgado escriben y a pesar de su deseo explícito por destruir sus papeles, ambos textos tienen un lector (o varios) efectivo(s). En el caso de Delgado, Sanabria lee sus memorias, en el caso de Lima-Achá es Carlos María Canseco. Aunque en ambos casos la lectura es ejercida de forma oculta y prohibida, las lecturas tienen consecuencias distintas: “para grave desengaño de su parte, no bien hubo comenzado a examinar el cuaderno, encontró páginas y páginas plagadas de disparates. [...] Y se sintió defraudado” (Saenz, 2011: 558). Mientras que Canseco, lector de Lima-Achá, da otro testimonio: “la lectura de los referidos papeles me ha abierto insospechadas posibilidades”.

Felipe Delgado termina por seguir el ejemplo del abuelo Germán Adolfo y poco antes de desaparecer “sacó a relucir el cuaderno de sus memorias y lo arrojó a las llamas” (Saenz, 2011: 581). El destino de la escritura en *Felipe Delgado* es el mismo del Narciso del mito que “consumido por el amor, [...] va siendo devorado poco a poco por aquel oculto fuego” (Ovidio, 135, vv. 489-490). La segunda novela esboza, sin embargo, un recorrido distinto que aunque a primera vista no parece ser tal, resulta darse cuando los manuscritos nunca se ven abrasados por el fuego pero más bien sobreviven y se publican.

Se lo ha visto: el motivo narcisista, el del mito, del doble y el espejo ya aparece en la configuración y estructura global de la novela: los dos manuscritos (auto)biográficos puestos frente a frente, las dos figuras de escritores y lectores que se interpelan una a otra. La aparición de otros textos a un segundo nivel dentro de estos manuscritos es lo que hace que esta figura se desestabilice: la escritura se convierte en un medio de comunicación con el otro y se da un giro al final mítico.

Canseco mismo escribe su manuscrito incitado por la lectura de “Los papeles de Narciso Lima-Achá”. Él mismo dice en el prefacio a su manuscrito: “la lectura de los referidos papeles me ha abierto insospechadas posibilidades” (15). En este sentido, la novela narra también cómo Carlos María Canseco se transforma en un lector. Hecho que puede parecer secundario – alegando, por ejemplo, que cualquiera en algún momento aprende a leer o a inclinarse a lecturas

más literarias— deviene significativo cuando se toma en cuenta que sin lector del manuscrito primario (el de Narciso) no se hubiese iniciado un ciclo de varias escrituras (el manuscrito de Canseco y la nota del editor ficcional) que se cierra, en principio, con la publicación de los manuscritos como novela. Esta lectura de Canseco se repite a nivel intradieгético con la inserción de otros textos como cartas, tarjetas y letreros.

2.3.3. ¿Otro Saenz?

Cuando en la novela aparecen referencias casi evidentemente autobiográficas se pone en escena una problemática que atañe a la escritura y que va más allá del nivel ficcional y anecdótico del texto a tratar. Nos hablan de decisiones de escritura y con ello se traza una apuesta de *escritura*. Esta escritura como un mirarse a sí mismo, esta tendencia hacia el auto-amor y la auto-indagación se prepara ya antes en la escritura saenziana. Parece que en el último texto incorporado en *Vidas y Muertes* (1986) y titulado “Un Autorretrato” Saenz indaga en la problemática del género autobiográfico y al mismo tiempo alude casi directamente al mito de Narciso:

Indudablemente, *escribir* un autorretrato ha de ser empresa en extremo arriesgada y difícil, y por consecuencia, tanto más tentadora para quien se siente apremiado por motivaciones muy suyas, que le incitan a escudriñar la oscura imagen que se esconde a sus propios ojos en turbadores abismos.

Como se comprenderá, un autorretrato a realizarse por escrito es cosa completamente diferente de un bosquejo autobiográfico, de un ‘retrato’ literario o de unas memorias o unos recuerdos. (2012: 145)

El capítulo de cierre de *Vidas y Muertes*, además de poner en escena una problemática práctica (la de ¿cómo puede *escribirse* un autorretrato?), pone en juego una preocupación escritural de Saenz: la de mirarse a sí mismo en la escritura, la de plasmar una imagen del propio yo al escribir. Con esta tendencia narcisista, la novela de Saenz se ubica en la tradición de la novela moderna: “Por alguna razón, la novela desde sus inicios siempre ha nutrido un auto-amor, una tendencia hacia la obsesión consigo misma. A diferencia de sus antecedentes orales, es al mismo tiempo el acto de narrar y la historia narrada” (Hutcheon, 1980: 22).²⁸

Este posible Saenz “biográfico” o “subjetivo”, según nomenclatura de Antezana (Antezana, 2013: 38-41), es un fenómeno frecuentemente observado a la hora de escribir sobre la

²⁸ Traducción propia del inglés: “Whatever the reason, the novel from its beginnings has always nurtured a self-love, a tendency toward self-obsession. Unlike its oral forbears, it is both the storytelling and the story told”.

narrativa saenziana, sobre todo en *Los papeles de Narciso Lima-Achá*. Sea que se refiera a la narrativa de Saenz como autobiográfica o se destaque la indisoluble relación entre vida y obra del escritor paceño.

Blanca Wiethüchter, por ejemplo, diferencia dos momentos en la escritura saenziana: “en el primer Sáenz (escritura poética) se apuesta por una transformación individual de vida por la escritura bajo un conjuro alquimista que dota al lenguaje de sentidos” (Wiethüchter y Paz Soldán, 2001: 154). Esta primera escritura de alguna forma transmitiría todavía sentido a su lector. Mientras que la escritura de Saenz vive una transformación relacionada por Wiethüchter en otro lugar con el quiebre con la escuela gnóstica.²⁹ Un segundo Saenz, entonces, donde “[p]erdida la fe y revelado el oscurecimiento de la ‘verdad’ no puede aspirarse sino a la mera palabra, al significante” (Wiethüchter, 2001: 154) –el Saenz de la prosa, sospecharía Villena (2011: 177). En este segundo momento de la escritura, Wiethüchter observa:

Esta falta de comunicación de las significaciones se hace extensiva a lo social. No puede existir relación entre realidad y ficción. La realidad, sin verdad, es ficción. La autonomía del lenguaje adquiere un papel central: ahí se construye el gran juego que da consistencia a la única finalidad: la Obra. En ella, y sin posibilidad de diálogo, Sáenz se instala ,monológicamente‘ como el jugador único: el *homo ludens*. Este elevarse positivamente por sobre el abismo de los sentidos se descubre como un movimiento regenerativo, como un acto social solidario que encuentra en el juego con el lenguaje –que se nutre de la cultura oral–, en la diversión y la risa, en el homenaje a los amigos y a los habitantes de la ciudad, la posibilidad de convivencia social. (2001: 154)

El título de la segunda novela de Saenz, además de aludir directamente a la problematización de la escritura de esos papeles, activa un mecanismo intertextual muy elocuente: el nombre del protagonista alude directamente a Narciso del mito de la tradición grecolatina. Intertexto que no sólo resulta trascendental en términos de la fábula (en cuanto a características compartidas entre el Narciso saenziano y el mítico), sino también en cuanto a su forma. En el sentido de la secuencia narrativa, la escritura de Saenz parece atravesar una evolución parecida a la del mito: con *Felipe Delgado* se empeña la escritura en un afán de auto-

²⁹ En *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*: “Con el abandono de la institución gnóstica se iniciaría ‘el movimiento descendiente’: “El recorrido atrae las imágenes de la oscuridad, de las tinieblas, del cuerpo y de la noche, y un lenguaje que sobre la transfiguración poética privilegia cada vez más un discurso próximo a la prosa. Estrictamente, puede decirse que se trata de un descenso a las profundidades del no saber, al lugar a salvo de los sentidos impuestos, al mero significante sin atributos ilusorios” (Wiethüchter, 2002: 157). Y: “este desplazamiento de un movimiento ascendente a uno descendente en el transcurso poético, se manifiesta, si bien no de manera tematizada pero sí realizada, en un texto poco conocido, La noche del viernes, que es una obra de teatro de la que se ha publicado nada más que la Segunda Escena (1987). Saenz la escribe alrededor de 1975 ó 1976, precisamente en la época en que se aleja de la actividad esotérica institucional. En ella se explicita, de una manera muy significativa, la renuncia a la búsqueda de los valores que se proponen como ‘la verdad’ o como significaciones más allá de lo manifiesto” (Wiethüchter, 2002: 157).

conocimiento y de exploración mística donde el encuentro con el otro está desechado por un encuentro consigo mismo. Felipe Delgado descarta el camino del amor por el solitario del conocimiento: “Pues efectivamente, con la muerte de Ramona Escalera, el tan temido fantasma de la felicidad se esfuma para siempre, y la esperanza sin esperanza quedaba como la sola y definitiva fuente de júbilo” (Saenz, 2011: 285). Con *Los papeles...* parece ensayarse una apertura hacia el otro en tanto que el protagonista en su juventud elige los caminos del amor y la amistad. Apertura que también se efectúa en términos de escritura-lectura: aunque los papeles de Narciso deberían quemarse (así la indiscutible indicación del mismo a su amigo unos meses antes de morir), éstos al final tienen un lector efectivo en Carlos María Canseco. El destino final y solitario dibujado en el mito de Narciso se desdibuja con la novela de Saenz: se hace partícipe al otro de la experiencia propia vivida en escritura y vida a través de la lectura.

Aunque en *Felipe Delgado* la posibilidad de lectura se ensaya cuando Sanabria lee el cuaderno con las memorias de Delgado pero se decepciona (558), se la cierra en definitiva cuando Felipe decide deshacerse de su texto: “de pronto, sacó a relucir el cuaderno de sus memorias y lo arrojó a las llamas—: ¡Ahí va, Román!’—exclamó ahora—. Para eso uno vive, para eso uno sufre; para que todo se acabe. Por el fuego uno vive; por el fuego uno muere la vida eterna. Con el fuego nacen y mueren todas las cosas. Yo me encuentro en el centro del círculo” (581).

Las figuraciones de lectores y escritores pueden resultar como clave para leer la escritura de Saenz en esta novela. Pasaríamos aquí del nivel de personaje (Narciso Lima-Achá o Carlos María Canseco como escritores autobiográficos ficcionales en tanto que narradores intradieгéticos) al nivel del *scripteur* (las marcas de las indicaciones al lector modelo en el texto que especificamos antes con Eco (1997: 16)). ¿En qué sentido se diferencia la escritura de esta última novela de la primera? No sólo por su diferencia estructural con *Felipe Delgado*, se postula aquí que *Los papeles de Narciso Lima-Achá* consiste en una exploración de la escritura novelesca de Saenz que desecha el lugar del escritor solitario porque a nivel estructural abre su narración a varias perspectivas y permite la presencia del lector y a nivel dieгético ensaya los caminos del amor y la amistad.

3. Figuras de lectores y escritores en *Los papeles...*

3.1. Amistad y escritura

3.1.1. Una amistad desigual: Narciso Lima-Achá y Carlos María Canseco

Como se lo ha visto en el capítulo anterior, *Los papeles de Narciso Lima-Achá* puede considerarse como una novela particular, sobre todo tomando en cuenta su forma: dos manuscritos paralelos provenientes de las manos de dos autores ficticiales diferentes. Por otra parte, estos manuscritos se entrelazan cuando aparecen otros escritos interpuestos como en el caso de la tarjeta de presentación o mensajes y cartas citados en su integridad. Al mismo tiempo cabe recordar que no se trata de dos libros meramente yuxtapuestos, sino que la escritura del uno (el de Carlos María Canseco) surge de la lectura del otro (el de Narciso Lima-Achá). Aunque se haya anotado que con “El manuscrito de Carlos María Canseco” y “Los papeles de Narciso Lima-Achá” se trata de alguna forma de dos versiones de una misma historia, hay que hacer notar aquí que la existencia del segundo manuscrito va más allá del desmentido y la rectificación del texto anterior, pues las historias escritas, a tiempo de complementarse, se contradicen.

Pero veamos primero cuál es la historia que narran. Ambos manuscritos nos presentan la historia de una amistad marcada por traiciones, conversiones y destinos compartidos, una historia que surge de un pacto inicial: un día Lima-Achá se presenta en casa de Carlos María Canseco y ofrece sus servicios como “verdadero experto en cuestiones aduaneras” (19). Una vez contratado por Canseco, éste se ve complacido por la “intervención de Lima-Achá, providencial si se quiere” (21). Por lo milagroso de la salvación y también porque Canseco considera las maquinaciones de éste como un “asunto [...] endiablado” (21), no deja de sugerirse la semejanza con la figura de Fausto cuyo destino, como en el primer *Fausto* de Goethe, cae en las manos de Mefistófeles que antes había apostado con Dios sobre el destino de un hombre en la tierra.³⁰ Como en el drama clásico, Narciso cumple primero con su parte del trato para luego engañar a su ‘protegido’.

Otra es la relación entre los dos amigos del *Doktor Faustus* de Thomas Mann donde

³⁰ El motivo faustiano en la novela ha sido sugerido por Villena en *Las tentaciones de San Ricardo*: “Para llamar las cosas por su nombre, habrá que reconocer en el Fundador y Director del ‘Consultorio de Sabiduría Popular’, en primer término, al Fausto de la leyenda, a ese hombre indecidiblemente sabio, charlatán, astrólogo, embaucador y alquimista que, según dicen, fue encontrado una mañana sin vida, con el cuello torcido y el rostro volcado hacia la espalda [...] pero también, y en segundo término, al Fausto de la zaga romántica abierta por Marlowe y consagrada por Goethe. [...] [E]n *Los papeles de Narciso Lima-Achá*, el visitante profundo se esconde en perfiles diversos y, por el modo con el que envuelve el mundo, se mueven también desde abajo y desde lo alto los flujos y contornos de la famosa historia de ese que liga un pacto para ser Dios en la tierra, para conocer el mundo de la mano de Mefistófeles, quien se le apareció un día en su cuarto bajo la forma de un perro faldero” (2011: 233).

Zeitblom, al escribir sobre el genial Leverkühn, se muestra inquieto por el destino fatal del amigo pero nunca es engañado por éste. Zeitblom tampoco explora los mismos campos del engaño y de la traición como Canseco en el caso de la novela de Saenz: su función se mantiene en la del observador y comentarista más bien pasivo. Otra también parece ser la función que el amigo-escritor cumple a nivel formal. Mann introduce al amigo como mediador desdemoniando:

para lograr una cierta animación en ese sombrío asunto y para hacer que sus horrores le fuesen soportables tanto al lector como a [...] [s]í mismo. El hacer que lo demoníaco pasase por un medio paradigmáticamente desdemoniado, el encargarle el relato a un alma humanísticamente piadosa y sencilla, amante y asustadiza, era en sí una idea jocosa, aliviadora en cierta medida, puesto que [le][...] permitía trasladar a lo indirecto la excitación provocada por todo lo directo, personal y confesional en que se basaba esa extraña concepción, parodiándola y haciéndola pintar en la confusión y los temblores de ese alma asustadiza. (Mann, 1976: 27-28)³¹

En cambio, Saenz introduce la figura del amigo no para ‘animar’ el relato ‘sombrio’ de su vida; la figura de Canseco resulta ser menos mero medio cuando también ella vive una transformación. Después de haber leído el texto autobiográfico del amigo fallecido, en la escritura de su propio manuscrito Canseco se dedica a relatar las “falsas actitudes y [...] mil artimañas [, los] [...] embustes y tejemanejes de lo más vergonzosos” (21), en fin, “las infinitas fealdades morales” (24) que muestra el nuevo socio: el retraso fatal durante un almuerzo cumpleaños, su comportamiento extravagante en una celebración navideña en casa de Canseco con invitados especiales y la doble traición durante el viaje a Carangas. Este último suceso toma un lugar significativo en la narración de Canseco, pues dedica nada menos que siete capítulos y más de cien páginas a la narración de ese viaje donde él mismo pasa de ser el burlado y engañado a ser el burlador y engañador. Con una “paliza criminal” (190) junto a los cazadores de vicuñas, Canseco se vengará de las actitudes falsas de Narciso Lima-Achá, haciéndolo amarrar, golpear y encerrar en un calabozo. Canseco se convertiría en lo que vituperaba de su amigo, se llevaría a cabo una inversión de las dos figuras.

En sus propios papeles, Lima-Achá menciona la agresión durante el primer viaje con Canseco solamente de soslayo, y más bien lo refiere con el fin de dar cuenta del cataclismo visto y vivido: “La otra vez he viajado al Lago, con asuntos del famoso Canseco; y no me arrepiento.

³¹ Vale la pena recordar brevemente la historia del *Doktor Faustus* de Thomas Mann: Serenus Zeitblom, narrador-escritor, narra la vida de su amigo y músico excéntrico Adrian Leverkühn que, con el fin de destacarse en la composición musical clásica, pacta con el diablo con la única condición de no poder amar. Se trataría de un “sombrio asunto” por el pacto con el diablo, pero también por el trasfondo contextual-histórico de la novela: en vísperas de la Primera Guerra Mundial la novela ha sido pensada como un análisis a la posibilidad de la catástrofe del holocausto y la Segunda Guerra Mundial.

Pues en tal oportunidad, y en forma por demás extraña, vislumbré un abismo, que se hundía en el horizonte” (469).³² La visión de este abismo o “fin del mundo” (42) que en primer momento parece una experiencia iniciática (Villena, 2011: 258) se revela como “una comedia que protagonizaba Lima-Achá” (45): no sólo porque éste “se delataba a la legua por su extravagante y llamativa vestimenta” (47), sino también porque, como más adelante explica Timoteo Huanca a Canseco, “el abismo había dejado de existir” (69).³³ Aun cuando la experiencia parece inspirarlo a concebir un artefacto monumental “que se situaría en el Altiplano, en las vecindades del Huayna-Potosí –y tal un monumento de profundidad, mas no de altura” (469), antes cuestiona y burla las supuestas experiencias vividas junto a Canseco en Andamarca. Pues este proyecto, al otorgarse Lima-Achá a sí mismo poderes casi divinos, da muestras de que también Narciso estaría viviendo una transformación. No la misma del amigo, sino una relacionada con una aparente búsqueda interna iniciada antes:

Por el otro lado, tampoco admite duda el hecho de que para Narciso Lima-Achá los sucesos de Andamarca no eran sino un amago de Cataclismo [495], un remedo del verdadero Cataclismo que él había vivido en su viaje a Europa: una tempestad, un circo, un abismo fueron precisamente los hitos de lo que fuera para él una eufórica experiencia iniciática. (Villena, 2011: 258)

La inexistencia del llamado abismo, o fin del mundo, implicaría una crisis de sentido que habría empezado antes y se estaría agravando después de las experiencias vividas en Andamarca.

A pesar de tanta violencia recíproca (juegos dobles, engaños y venganzas), cuando Narciso ya está mayor y enfermo y se prepara para morir, ejerce un gesto de confianza y de amistad frente a Canseco cuando le pide cumplir con unos encargos muy importantes: quemar sus papeles autobiográficos lo cual permitiría una escritura ininterrumpida hasta la muerte. Le encarga las tareas inmediatamente relacionadas con su próximo deceso: contratar un médico que haga cortar su cabeza una vez muerto (por el temor de estar enterrado vivo) y arreglar un entierro humilde (201). Canseco accede al cumplimiento de los tres encargos a condición de poder interrogar a Narciso con cuatro preguntas pidiendo respuestas honestas:

[N]o son sino preguntas; absolutamente ninguna segunda intención. Y son las siguientes... [...]

³² Aunque cabe señalar que Narciso luego anota que: “Claro que éstos no son sino desvaríos, y lo reconozco; pues con el tan tenaz insomnio que durante los últimos tiempos me atormenta, me veo obligado a levantarme, y en tales trances, me pongo a escribir enormes despropósitos. Y valga la sinceridad” (495).

³³ “Carlos María Canseco vive cerca de Andamarca el no sé qué ante el abismo que ‘tampoco será’ pues dos horas más tarde, cuando la comitiva llegaba a la estación de Challacollo, ocurren un temblor y extraños fenómenos cósmicos (fosforescencia, penumbras, silencio): *al decir de Timoteo Huanca–, el temblor que acababa de ocurrir no era sino la respiración del abismo que, en aquellos momentos, abandonaba la faz de la tierra y descendía a los mundos infernos. Para decirlo todo de una vez: al [sic] abismo había dejado de existir*” (Villena, 2011: 257).

Primero: ¿Por qué te has metido con mi mujer? ¿Por ultrajarme? ¿O por venganza? ¿O simplemente por que [sic] ella te ha provocado? Segundo: Qué te ha contado y qué te ha dicho la Batuani acerca de mí. Tercero: Más de una vez, he oído cosas y cosas. En mancebías y casas de citas, tu persona ha sido blanco de alusiones y comentarios. ¿Eres homosexual? Cuarto: Hace algún tiempo como tú recordarás, un niño apareció con la cabeza destrozada en una casa de la calle Yungas. Ahora bien, en cierta oportunidad, en medio de una borrachera atroz, me dijiste que tú lo habías asesinado. Cuando al día siguiente yo volví sobre el asunto, y te pregunté que [sic] había de cierto en esa historia, tú te hiciste el desentendido, y me dijiste que no recordabas nada. ¿Fuiste realmente tú el asesino? Y eso sería todo. (201-202)

Cuatro preguntas que además de manifestar la disposición de Canseco a ayudar, ponen sus dudas acerca del socio sobre la mesa. Cuatro preguntas sin “ninguna segunda intención” que no resultan tan ingenuas cuando en ellas vemos dibujadas temáticas recurrentes que no sólo nos dan luces acerca de la relación entre Canseco y Lima-Achá: 1. La figura de una amistad desigual regida más por la traición y la rivalidad respecto a los favores de una mujer (“¿Por qué te has metido con mi mujer? ¿Por ultrajarme? ¿O por venganza? ¿O simplemente por que [sic] ella te ha provocado?”). 2. La del amor homosexual (“Más de una vez, he oído cosas y cosas. En mancebías y casas de citas, tu persona ha sido blanco de alusiones y comentarios. ¿Eres homosexual?”). 3. La figura de un niño asesinado que parece estar ligada de alguna forma incierta con el origen desconocido de Narciso Lima-Achá (“Hace algún tiempo como tú recordarás, un niño apareció con la cabeza destrozada en una casa de la calle Yungas. [...] ¿Fuiste realmente tú el asesino?”).

Tres tópicos, entonces, que de alguna forma concretan las preguntas en torno a las figuras de escritura-lectura que nos interesan en la novela de Saenz: 1. ¿de qué manera pueden leerse la traición y rivalidad en la relación de Carlos María Canseco y Narciso Lima-Achá en términos de escritura y lectura? 2. ¿En qué sentido podemos leer las figuras de desilusión y simulación salidas de la primera pregunta en relación con las experiencias amorosas vividas por Narciso en su juventud? Y ¿hasta qué punto pueden relacionarse estas experiencias amorosas homosexuales con la relación entre el lector y el escritor en términos diegéticos, figurativos y conceptuales? 3. ¿Qué significa y cómo puede relacionarse el asesinato del niño disfrazado de insecto con la evolución que vive Narciso Lima-Achá en términos de su relación con el mundo y consigo mismo? ¿Nos da indicios sobre su origen desconocido? Y, por último, ¿qué luces nos da sobre las figuras de lectores y escritores de la novela?

Podemos destacar dos enfoques teóricos sobre el lector y su capacidad de ‘leer’. Por un lado está el enfoque más bien optimista de “los teóricos de la recepción [que] creen (en grados

diversos) en la posibilidad de determinar el significado o los significados de un texto, y creen en la capacidad del lector para lograrlo” (Littau, 2006: 183). Por el otro, con un enfoque más pesimista, “para los deconstruccionistas de Yale, la estructura del lenguaje frustra la empresa misma de interpretación y, con ella, nuestra confianza como lectores en nuestra capacidad para construir sentido” (ibid.). Sea que el lector es capaz o no de crear sentido, sea el texto o el lector el ente predominante en el proceso del acto de leer, aquí el sujeto lector se concibe siempre como “una construcción textual (un efecto del texto o un ‘yo’ textual)” (Littau, 2006: 192).

Las figuraciones de lectores en la novela de Saenz parecen resemantizar estas concepciones sobre el lector. En *Los papeles...* la lectura supone siempre una relación entre dos sujetos, una relación entre el que escribe y el que lee. Sin embargo, esto no permite la posibilidad de una lectura ‘feliz’ (como postulada por las escuelas hermenéuticas) o una llana y simple imposibilidad de lectura (como la describen los teóricos de Yale). Más bien presupone, como en el caso de los dos amigos, una relación conflictiva y desigual entre la figura del lector y la del escritor; una relación de poderes que no está exenta de contradicciones y enredos como muestra la historia de Carlos María Canseco y Narciso Lima-Achá. Sin embargo, esta relación también está inspirada por el afecto y la amistad. Existe, pues, la posibilidad de la lectura, pero en la novela de Saenz las relaciones entre escritor y lector son ante todo problemáticas.

El gesto amistoso de Lima-Achá (pedir el cumplimiento de unos encargos *post mortem*) posibilita la subsistencia de uno y la creación de otro libro, pues es sólo a partir de la lectura de los papeles del amigo que Canseco se ‘atreve’ a escribir su propia autobiografía (15). Al mismo tiempo, reafirma la relación de desconfianza y manipulación que impera entre ambos también en términos de escritura y lectura. Así sabemos, por ejemplo, que Canseco, a pesar de haber prometido quemar los papeles autobiográficos del amigo cuando éste habría fallecido, una vez llegado el momento lo primero que hace es leerlos incurriendo así en una traición (15). Esto sugiere que la lectura en sí también puede suponer una relación conflictiva entre el lector y el texto, entre el lector y el escritor: una relación de poderes desiguales entre la figura del escritor y la del lector en un texto literario.

Las dudas de Canseco a la hora de oír los encargos de Lima-Achá muestran cómo la relación entre los dos está mediada siempre y extrañamente por la lectura. Así pues, si bien Narciso afirma haber respondido de manera “elegante, veraz y concisa” (489) lo cual Canseco comprueba a la hora de revisar los papeles de éste (203), no cabe duda de que, otra vez, Narciso

ha mentido y engañado a su amigo y lector Canseco:

Canseco, feliz y contento- ¿Háse visto semejante ingenuidad? [...] su actitud no pudo menos que causarme una impresión muy triste. Y por esta última razón, le oculté algunas cosas que por lo demás no tenía por qué decírselas. Y piadosamente no le dije nada sobre las pecaminosas relaciones que sostenía R... con Fulano, Mengano y Perengano. Ni sobre las atroces maquinaciones que en tiempos había urdido la Batuani, para transmitirle no sé qué enfermedades galopantes por medio de brujeríos que, según todas las evidencias, no surtieron efecto. Ni sobre el horrendo maleficio que consistía en despojos humanos, que cierta persona había ocultado en su escritorio. Ni sobre los manejos arteros que ya hacía tiempo llevaba adelante su mujer, con vistas a hundirlo en la miseria. Ni sobre los planes de fraude y estafa que proyectaban actualmente sus propios empleados. En definitiva, no le dije absolutamente nada de nada, a fin de no amargarlo inútilmente. (489)

La franca embustería y las rectificaciones de Narciso serían prueba de que por un lado Canseco habría estado leyendo mal y de que, por el otro, con el cambio de perspectiva narrativa, también se invertiría la relación de poderes: cuando Narciso escribe es él quien se lamenta de Carlos María Canseco, y cuando éste escribe se invierte la figura. El que escribe parece tomar la delantera con respecto al que lee. En la novela la relación entre lector y escritor se revela como una relación conflictiva de competencia que en la historia se manifiesta en la presencia de dos rivales frente a una mujer.

Esto reafirma la imagen especular que encarnan ambos amigos, son lectores del otro con respecto a los escritos (los papeles autobiográficos, las cartas, las tarjetas, entre otros) y son los únicos llamados a leer, a interpretar y a entender la actitud del otro. En una imagen de espejo son siempre el Mefistófeles del otro en tanto que al mismo tiempo de colaborar en las empresas del otro, tratan de engañar y sobrepasarlo. En todo caso, estamos frente a una amistad un tanto particular cuyo espacio de proyección es el texto escrito; de igual modo, estamos frente a una novela que da a leer, además del proceso de transformación de una amistad peculiar, su transformación en términos de escritura. La relación entre el lector y el escritor no es inocente, presupone una relación intersubjetiva que supone una diferencia de niveles de poder legible en la cambiante relación entre Canseco y Lima-Achá.

3.1.2. Narciso, el escritor-embaucador: retórica, hermetismo y simulación

Narciso Lima-Achá hace uso de la escritura en distintas ocasiones y para diversos fines. Una de las situaciones más destacables de la novela es el primer encuentro entre los dos amigos. Este encuentro es mediado por la lectura de una tarjeta de presentación ideada por Narciso. Canseco: “cuando leía tranquilamente el periódico, de repente oí llamar a mi puerta; y como el sirviente no

acudía, con gran desagrado de mi parte, me levanté y abrí [...] Me saludó con aire servil, y de pronto puso en mis manos la famosa tarjeta” (18). La situación en el zaguán con el asombrado Canseco tarjeta en mano es un primer gesto que anticipa el desarrollo posterior de su relación con Narciso Lima-Achá y las historias narradas en ambos manuscritos: Canseco es lector de un texto de Narciso (ahora de la tarjeta, luego de su manuscrito) y se abre lugar al vaivén de su relación desigual y ambigua.

Al mismo tiempo esta escena presenta a Lima-Achá como un tipo de escritor: el que dice una cosa para conseguir otra, que presenta un texto como mero medio para conseguir un fin inmediato. Esto porque aunque la tarjeta sea un medio para promocionar el Consultorio de Sabiduría Popular del que Lima-Achá se presenta “Fundador y director” (17), Narciso no busca a Canseco como posible cliente del Consultorio, sino que se introduce a la casa de éste en función de “verdadero experto en cuestiones aduaneras” (19). Narciso oficia de ‘escritor retórico’ que, si seguimos las definiciones de la RAE se contenta con el “arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover” y cuyo proceder se puede equiparar con “sofisterías o razones que no son del caso”.³⁴ Escritura que nos recuerda directamente a la figura de Lisias del diálogo *Fedro, o de la belleza* de Platón. Lisias defiende la relación del amigo, del no enamorado, frente a la del enamorado.³⁵ El libro que Lima-Achá recibe como regalo del amigo Pablo Medina y que “venía a enriquecer una pequeña colección, consistente en 12 diferentes ediciones de esa obra admirable” (415).

Esta escritura persuasiva, retórica, surte el efecto deseado: a pesar de advertir el mecanismo engañoso de las tarjetas³⁶ y darse cuenta de que aquél “era un individuo peligroso” (19), Canseco accede a cerrar el pacto con Lima-Achá: “a partir de esa noche Narciso Lima-Achá me persiguió como una sombra, y no cejó hasta no conseguir que lo pusiera a prueba” (20). Es una situación que hace recuerdo directamente a la figura de Fausto: un poco se deja convencer, un poco por motivación propia accede a las ofertas del que resulta ser Mefistófeles. Aunque aquí sólo podemos sospechar en qué consiste exactamente ese pacto, sabemos que Canseco no tardó

³⁴ <http://lema.rae.es/drae/?val=ret%C3%B3rica>, último acceso: 17-09-2015, 21:50 hrs.

³⁵ “Cualquier ‘retórica’ que con ella se construya no conduce sino a la apariencia, ‘a los que se creen sabios sin serlo’” (Lledó, 13).

³⁶ Canseco: “No parece ocioso advertir que la extraña mezcla de ingenuidad y estupidez que daba la tónica de tales tarjetas era deliberada, y precisamente había sido concebida no ya para embaucar a los incautos, pero antes bien a los más cautos. Pero dígame lo que se quiera Lima-Achá era hombre de talento, y no tenía rival en materia de artimañas y patrañas” (18).

en “contratarlo, incontinenti, en calidad de consejero secreto, con un buen sueldo y plena libertad de acción, amén de una confortable oficina para el mejor cometido de sus funciones” (20). Consciente de este manejo de la escritura, Narciso lo justifica en su manuscrito:

Ni qué decir tiene que me asiste el legítimo derecho de ganarme el pan; y si con tal motivo me veo obligado a embaucar a la gente, no es mía la culpa. [...] Claro que Dios me ha dado *un gran poder de persuasión*; y como tengo cierto ingenio y no me falta cierta profundidad, yo hago y deshago. (448)³⁷

El “poder de persuasión” de Lima-Achá no consiste solamente en “el arte del bien decir”, sino también en la capacidad del aparentar-decir, en el no-decir-nada simulando una escritura hermética. Como consejero espiritual y “experto en conflictos del alma” (20-21), además de persuadir con las palabras, conoce el poder de lo que se calla o se oculta, el poder del secreto. Uno de sus casos del Consultorio pone esta escritura en escena, razón por la cual merece ser transcrito en su integridad:

El otro día, sin ir muy lejos, vino a consultarme un señor, gordo y con ojos aguanosos, de mediana edad, trayendo a su hijito de la mano; y de buenas a primeras me dijo que su vida era un infierno, y que lo único que quería era morir. Yo lo miré fijamente, y con tono categórico le dije: ‘Hay una cosa: la justicia divina es incomprensible, y la justicia humana no es justicia; de modo que la cosa es muy simple. Por algo la cabeza del justo es cuadrada, y la cabeza del injusto es redonda. Piense un momento en lo que le digo, y la felicidad inundará su corazón’. Mi cliente se puso pensativo y me dirigió una mirada soñadora; y habiéndome pagado el doble de la tarifa, hizo repetidas venias, y luego se retiró, derramando lágrimas de felicidad. Pero lo más chistoso es que la cosa no acabó ahí, sino que, a los tres o cuatro días, mi cliente volvió al consultorio, y con gesto solemne, me regaló una bonita cigarrera de plata, en señal de gratitud. Y cuál no sería mi estupor cuando leí las siguientes palabras, grabadas sobre la tapa: ‘Por algo la cabeza del justo es cuadrada, y la cabeza del injusto es redonda’. Y tal un pensamiento totalmente disparatado, pero que, sin embargo, obraba milagros. (448-449)

No es el único caso en que aparecen ese tipo de frases paradójales que pretenden no decir nada realmente, frases cuyo significado resulta vacío. Este procedimiento supone también cierta relación entre el lector y el escritor. La imposibilidad de su lectura, su ilegibilidad intencionada convierte el texto en hermético: el escritor, aquí Narciso, que está detrás del mensaje cifrado domina la situación, porque él es el enterado en el aparente secreto, él es el que sabe. Mientras tanto, el que lee el mensaje estaría en una posición inferior, subordinada al escritor. Sin embargo, en el caso arriba citado el cliente termina por derramar “lágrimas de felicidad” grabando además la frase de Lima-Achá en una cigarrera plateada (ibid.). El lector termina por encontrar sentido a la frase paradójica. De esta manera se adelanta, se apropia de la escritura e impone su lectura al

³⁷ La cursiva de la cita es mía.

texto escrito con lo cual cambia la disposición de poderes; repentinamente la figura del lector aparece en una posición superior con respecto al escritor.

Algo muy parecido ocurre durante el primer viaje emprendido junto a Canseco al altiplano orureño. Recordemos lo sucedido: por un gran pedido de pieles de vicuña los socios viajan al altiplano porque allí Lima-Achá tiene contactos con ciertos cazadores. Desde la llegada al caserío de Andamarca, Lima-Achá domina la situación: los cazadores de vicuña son conocidos de Lima-Achá y por poco ignoran a Canseco. Narciso se comporta de modo hermético al conversar en aymara con el jefe de cazadores y al presentar una especie de actuación con todos los presentes: “todos ellos, como si estuvieran conspirando, de pronto bajaron la voz y me señalaron con la cabeza, y en cierto momento, se volvieron bruscamente hacia mí y me clavaron una mirada fija, al mismo tiempo que suspendían y bajaban las cejas, acompasadamente y sin ton ni son, como perfectos idiotas” (43).

Al día siguiente presencian un estruendo terrible que da lugar al llamado abismo; nuevamente el desconocimiento del aymara y el escepticismo de Canseco lo dejan fuera de la experiencia: “no existen palabras en castellano para explicar el enigma mientras que en aymará las hay de sobra” (44), comenta Lima-Achá su incapacidad de explicar lo que está ocurriendo. Esta dificultad de ‘lectura’ se invierte cuando Canseco logra comunicarse en castellano con el jefe de cazadores, Timoteo Huanca, y ambos traman un plan para vengarse de Lima-Achá y, a modo de comprobar la lealtad de su nuevo aliado, le cuenta de “un ángel [...] vestido de cazador” (57).

Esta tendencia al hermetismo puede leerse también en una tarjeta que Lima-Achá hace circular entre “ciertas sociedades herméticas” (494):

“El superhombre está ya entre nosotros: es cruel, despiadado y fanático, y tiene la misión de salvar al mundo. Yo lo he visto, y he tenido miedo”.

Esta “revelación del Fuhrer” (494) queda desestabilizada y devaluada cuando Narciso mismo explica a Canseco cómo se supone que se deben leer citas como ésta:

Tú te burlabas hace un momento de mis revelaciones sobre Lutero –que por supuesto no tienen nada de revelaciones, pero que yo las llamé así por la sencilla razón de que me gusta ser ingenuo-, tú te burlabas, digo, de esas mis revelaciones, y se comprende que no lo hiciste por humillarme... [...] Lo que pasa es que te faltó el humor necesario para interpretar aquellas palabras de Lutero, que yo cité con la intención de ilustrar, de algún modo el carácter alemán. (199)

Lo que parecía ser una revelación de ideas ideológicas resulta ser un juego humorístico. Narciso mismo lo dice: lo que escribe necesita humor para ser leído y no es ‘en serio’. Estos escritos también hacen prueba de una transformación en el protagonista. Mientras en su juventud todavía parece creer, cuando de viejo escribe sus memorias revisando su vida, manifiesta sus dudas y se burla de su ingenuidad anterior (como la fe en el amor o la identificación con la figura de Hitler en Alemania).

Este hermetismo en la escritura, al interactuar con otros, es develado por Canseco indirectamente como mera simulación cuando lo caracteriza al emprender su relato (auto)biográfico:

Y bien. Tan pronto un genio con una lucidez que asustaba, tan pronto un baboso que infundía pena, Narciso Lima-Achá desconcertaba siempre. Había que tener cuidado. Pues uno nunca sabía a qué atenerse mientras él sí lo sabía y esto le daba una gran ventaja, de la que siempre sacaba el máximo provecho. Era un consumado actor. Y era, ante todo, un simulador nato, un simulador de sangre. (22)

Lima-Achá que en la primera carta dirigida a Canseco “proclam[a] con orgullo [su] condición de escritor” y se refiere a su “libro inédito *Pensamientos de un peregrino*” con la esperanza de que se publique, hace uso consciente de la escritura en diferentes ocasiones y con diversos fines. Más de una vez observamos en su manuscrito que, como lo pronuncia el doctor Zaconeta y León, “el señor Lima-Achá es demasiado afecto a contar historias” (128). Historias como las que cuenta a su amigo y enamorado Elbruz Ulme sobre el motivo de su tío Luis Limachi para emprender el viaje a Europa junto a su sobrino Narciso (264).

En este sentido, como remarca Canseco, “Narciso desconcertaba siempre” (22). Lo que escribe y dice crea dudas en los demás. Como la desconocida causa de su propia muerte: por un lado culpabiliza a Canseco de su enfermedad actual (189), por otro lado disimula que “las graves lesiones [...] en el encéfalo” (ibid.) bien pueden haber tenido su origen en su juventud: “a mediados de 1932 [...] estalló la guerra con el Paraguay [...] a la sazón padecía de agudas cefalalgias que –según el médico– podían anunciar quizá la gestación de algún tumor cerebral” (425-426).

En *Los papeles...* se simula un discurso hermético verídico que luego se desenmascara como falso:

La simetría y la sincronía son cosas que me preocupan; pues encierran un tremendo misterio. La simetría explica el espacio, y la sincronía, el tiempo; pero con eso yo no gano nada. Pues lo que yo trato de saber es el oculto significado de la simetría y de la sincronía. Claro que éstos no son sino desvaríos, y lo reconozco; pues con el tenaz insomnio que durante los últimos tiempos me

atormenta, me veo obligado a levantarme, y en tales trances, me pongo a escribir enormes despropósitos. Y valga la sinceridad. (495)

Lima-Achá ejerce la escritura como una simulación en varios sentidos: simulación de mensajes aparentemente ocultos pero finalmente inexistentes (como en el caso de sus consejos en el Consultorio), simulación de opiniones políticas y personales que resultan mero juego, y en última instancia la simulación de una verdad aparente que se ejerce con el fin de engañar y embaucar al otro. La relación de lectura-escritura se torna desigual: el escritor es el que domina la situación y desdice la importancia del lector pues un mensaje hermético no pretende ser descifrado. La relación se invierte cuando el lector se apropia de contenidos incomprensibles y les da su propio significado: allí el lector impone su propia presencia.

3.1.3. Carlos María Canseco: el paso de lector a escritor

Lima-Achá, instantes antes de morir, se despide de sus papeles y reafirma el destino previsto para ellos: “Con humildad y soberbia, digo adiós a mis papeles –y los dejo aquí, en este cajón de la cómoda, para que desaparezcan sin moverse de su sitio, en cenizas invisibles” (511). Con estas palabras en mente, la lectura secreta de Canseco del manuscrito (la cual da pie a la posibilidad de su posterior difusión) parece una traición cometida con respecto al amigo recién fallecido. Sin embargo, a pesar de no pensar en publicar su libro, al escribir Narciso Lima-Achá no excluye al lector como su propia contraparte. No sólo porque al pasar sus papeles autobiográficos a las manos del amigo permite la posibilidad de su lectura, sino también porque Narciso al escribir, aunque no lo admite abiertamente, desea recónditamente un lector. Este deseo puede leerse en la cuidada disposición de sus papeles en 24 capítulos³⁸ y en marcas textuales concretas.

Por ejemplo, en el penúltimo capítulo incluye una advertencia a su amigo: “¡Estimado Carlos María Canseco, a ti te hablo! No oses meter tus narices en estos mis papeles. Cumple tu promesa solemne y destrúyelos. Si no lo haces, maldito seas: yo no respondo)” (489). En vez de ubicar esta advertencia en las últimas páginas, podía haberla colocado en el primer capítulo o como nota en la tapa del cartapacio anticipando la curiosidad del lector y recordando al amigo su promesa de cumplir con la destrucción de los papeles. Pero al advertir al amigo-lector recién a finales de su escrito de alguna forma presupone que éste lo leerá. También en el último capítulo

³⁸ El editor ficcional confirma además de dividir dos manuscritos en dos libros, no haber alterado la disposición del texto: “vale decir, que los damos tal y como llegaron a nuestras manos” (11).

interpela directamente al lector: “Escribir no es así nomás, mi amigo. Escribir es cosa grave” (501).

Estas huellas, estas diferentes “marcas textuales” son muestra de una escritura que constantemente se relaciona con el otro, con el lector. Muestran que Narciso no deja de considerar e incluso desear que su manuscrito sea leído y apoya la idea de que la lectura de Canseco no es nada casual, sino más bien preparada y prevista. Por otro lado no debe olvidarse el contexto de la amenaza: se trata de la rectificación de las respuestas dadas a Canseco en el momento de pedirle el cumplimiento de los encargos y las preguntas que arriba hemos retomado.

La posibilidad de lectura del manuscrito original de Lima-Achá por parte de Canseco se abre cuando “una de esas, el pobre diablo [Narciso Lima-Achá] [le] [...] entregó una carta, y con tono vacilante, [le] [...] dijo: -Esta es una carta que me he tomado la libertad de escribirte, y me permito rogarte que la leas, siempre que tus recargadas ocupaciones te lo permitan” (128). Canseco incorpora dicha carta a su manuscrito, y también afirma haber dudado si leerla en primera instancia: “Tan sólo al cabo de varios días la leí, con lo tentado que me sentía de echarla al canasto de basura, aunque, por otra parte, debo reconocer que me hizo cierta impresión” (185). Canseco no comenta la carta de Lima-Achá y simplemente dice que “[c]omo ya dije, tan extraña carta me causó no poca impresión, y aún estupor. Por lo demás, debo advertir que decidí atender el ruego de Lima-Achá, ya que con eso no perdía nada” (191). Este momento de encuentro aparente de los dos amigos posibilita la subsistencia del uno y la creación del otro libro, y al mismo tiempo supone cierto tipo de escritura, una escritura pensada como manipulación y dominio sobre el otro.

Narciso Lima-Achá es un personaje-escritor que escribe y que da a leer, que produce textos que luego son leídos por otros. Carlos María Canseco es casi siempre un lector de lo escrito por Narciso; además de la lectura culminante del manuscrito de Narciso, éste lee sus letreros, sus tarjetas y sus cartas. Estos textos se reproducen en la novela; en algunos casos enteramente, en otros parcialmente y algunos no se transcriben sino que simplemente son aludidos o mencionados. Como se ha podido ver con el ejemplo de las tarjetas, en la escritura de Narciso se muestra una preferencia hacia la colección y la difusión de citas, frases y refranes.

Así se pone en escena a Canseco como lector fragmentario: éste se topa con varias lecturas breves que siempre parecen tener el mismo efecto del inicio de sorpresa, asombro, estupor: “Lo primero que me llamó la atención fue un gran letrado sobre la puerta, en pleno

corredor, que decía: *Consultorio de Sabiduría Popular. Fundador, Director y Consultor: Narciso Lima-Achá*” (191). Reaparece parte de lo leído en la tarjeta de presentación y se convierte en otra realidad, pues, esta vez Narciso ya está muy enfermo y vuelve a abrir el consultorio solamente por un breve tiempo. Cuando Canseco acude a la entrevista solicitada encuentra otra inscripción:

Ahora bien, en su cuarto me esperaban ciertas sorpresas: el letrero del corredor brillaba por su ausencia; pero en cambio, en la cabecera de su cama había otro, en el que se leían las palabras de Lutero: ‘Si algún día el ángel del Señor me anunciara que el fin del mundo ha llegado, yo me daría prisa en plantar un árbol’. Lima-Achá, con característica extravagancia, había dibujado la imagen de Satanás en la parte superior del letrero. (224)

Las dos veces se trata de escritos en la ficción; otra vez, Canseco se siente sorprendido, lo leído le llama la atención.

Narciso se extraña de la reacción de Canseco: “¿Por qué será así Canseco? El otro día se ha puesto a temblar ante una alegoría que recientemente coloqué en la cabecera de mi cama, en la que figura la imagen del Rey del Mundo, y en la que se lee una frase sumamente impresionante de Lutero” (334). A esta pregunta sobre Canseco podemos responder tratando de encontrar y definir su figura de lector que también parece pasar por un proceso de transformación.

En la conversación con el conde alemán Herr Johannes von Kranke traducida por Narciso del alemán al castellano y transcrita en un diario de viaje, Canseco se muestra más bien como un lector común. Cuando la conversación en pleno altiplano gira en torno al filósofo Martín Heidegger, Canseco acota: “me han dicho que Heidegger es el autor de un libro llamado *Ser y Tiempo*, la cosa más endiablada y temible que imaginarse pueda; y dile que un amigo me ha asegurado que hay que estudiar veinte años para leerlo, y que uno tiene que romperse la cabeza otros veinte años para entenderlo. A ver qué dice” (103). Como un lector ‘de oídas’ Canseco recurre a las opiniones de otros antes de leer por su cuenta: cuando Herr von Kranke propone enviarle “los ensayos de Heidegger sobre poesía y pregunta si [le] [...] gustaría leerlo en alemán” (103), Canseco rechaza de inmediato afirmando que “tendría que aprender alemán para leerlos, cosa harto difícil. Quizá no me atrevería” (103). Canseco es presentado como un lector de traducciones (de lecturas de otros, como aquí la traducción simultánea proferida por Lima-Achá), pero también como un no-lector o un lector de oídas (“no me atrevería”) que se siente intimidado por ciertos nombres y libros.

En cambio, Narciso es un lector experimentado, un lector culto: pues desde muy joven “leía grandes cantidades de libros, aprendiendo así muchas cosas que a [su] [...] edad nadie sospechaba siquiera. Historia, filosofía, ciencias naturales, astronomía, ocultismo, y cosas por el

estilo. Y también leía novelas. Grandes novelas” (255). En varias ocasiones cita a Lutero, a Goethe, a Thomas Mann. Así no es de sorprender que durante la travesía en paquebote hacia Europa recurre a los libros para instruir a su tío Luis sobre la geografía y la historia de algunos países europeos (349).

Cuando Piglia afirma que “la pregunta ‘qué es un lector’ es también la pregunta sobre cómo le llegan los libros al que lee, cómo se narra la entrada en los textos” (2008: 34) nos hace pensar en una estada de Narciso Lima-Achá en el hospital: Narciso, ya de vuelta en Bolivia, recibe de Pablo Medina, un amigo, dos regalos: “uno tan delicado como útil el otro, a saber: *Fedro, o de la belleza*, de Platón (en una edición de lujo), y un chaleco de vicuña. El libro venía a enriquecer una pequeña colección, consistente en 12 diferentes ediciones de esa obra admirable, que [ha] [...] podido conservar hasta ahora” (415). Esta visita en el hospital revela varios aspectos importantes acerca de Narciso como lector. Primero, indica que Narciso es conocido por ser un lector y por apreciar los libros. La lectura también representa un placer estético ya que califica al libro recibido como uno de “edición de lujo” (415). Por otro lado, luego de referir la recepción del regalo, Narciso explica que había sido dueño de otras colecciones de libros, como la del *Fedro*, pero que tuvo que venderlas por necesidad. Esta colección contaba “32 ediciones de *Don Quijote*, 27 del *Fausto*, 19 de la *Divina Comedia*, 21 de *Hamlet*, y otras más” (416).

Esta enumeración de colecciones de obras específicas, además de indicar preferencias de lecturas, es decir de obras y autores (por cierto grandes clásicos), muestra una actitud de lectura: una obsesión que linda con el fetichismo. Sugiere que para Narciso leer significa releer y comparar, leer un texto paralelamente en varios libros con la posible intención de encontrar un sentido último en esa lectura obsesiva del mismo libro en diferentes ediciones. Aunque, claro, es sabido que puede haber grandes diferencias en las distintas ediciones de una misma obra. La colección de las mismas obras en distintas versiones indica una sed de lectura que no se calma y que se pregunta por un sentido más allá del literal, uno que quizás no se encuentra en los libros: es probable que por eso Narciso acceda a vender gran cantidad de ellos “en uno de esos momentos en que la necesidad tiene cara de hereje” (415-416).

A pesar de estar consciente del valor de sus colecciones, las considera “una pobre bagatela en comparación con una fabulosa colección de 99 ediciones de *Don Quijote*, todas diferentes y en miniatura, que poseía entre muchos otros tesoros [su] [...] difunto y llorado amigo Ismael Sotomayor” (416). Así, cuando Narciso alude a la colección del difunto escritor

Sotomayor, dice que las 99 ediciones del *Quijote* eran “todas diferentes”. Al tratarse de libros en miniatura uno se preguntaría, sin embargo, cómo descubrir aquellas diferencias o en qué pueden diferir. Aunque no se menciona explícitamente el idioma, deben ser todos en lengua original con lo cual no puede haber cambios de traducción, pero sí de transcripción, de disposición del texto, y –quizás– alguna alteración secreta y desconocida, que entrañan las diversas ediciones y que hacen que se aprecie el libro en tanto objeto.

Esto sugiere, además, que los libros se convierten en piezas únicas, de colección. Narciso sería un lector como el lector Borges postulado por el escritor y crítico argentino Alan Pauls. La figura que Pauls desarrolla de Borges como un lector-caminante que lee *pormenorizando*, atisbando los detalles, parece resaltar la lectura como experiencia y encuentro entre el lector y el libro. Esta figura lectora remite directamente a Carlos María Canseco como un personaje que a la medida que es alimentado por textos escritos camina por la vida leyendo. También Narciso Lima-Achá es un lector que pormenoriza y que disecciona los textos en frases, fragmentos y citas para alimentar la lectura de otros. La relación de Lima-Achá con los libros es también “una relación entre dos cuerpos: uno hecho de papel y tinta; el otro, de carne y hueso” (Littau, 2006: 18). Esta dimensión material y física del acto de leer se resume en la conjunción del caminar leyendo la ciudad (el libro se convierte en un ente vivo, cambiante y dinámico). Cuando Borges lee convierte al libro en un objeto único que adquiere características que lo individualizan:

El *aura* de la lectura no es simplemente un ‘clima’ exterior que envuelve al libro; es un factor *causal*, activo, que interviene –alterándolos– en el sentido y la identidad del libro, y que transforma toda una serie de accidentes y contingencias (‘volúmenes rojos’, ‘letras doradas’, ‘grabados en acero’, ‘erratas’) en rasgos distintivos, sin los cuales el libro dejaría instantáneamente de ser el que es y se convertiría en otro. (Pauls, 2004: 74)

De esta forma el libro transmuta en un cuerpo único, irremplazable, también porque tiene inscrita en sí la experiencia de lectura individual, pues “no hay libro que preexista a la experiencia de su lectura, dice Borges” (ibid.).

Como con la lectura, también a la hora de escribir Narciso mantiene una relación única con su propio libro, también la experiencia de escritura se encuentra inscrita en el libro. Es quizás por esto que Lima-Achá advierte a Canseco no leer por nada su manuscrito:

Dichos papeles tienen un carácter muy íntimo; y por lo tanto, nadie deberá leerlos; ni tú ni nadie, en lo más absoluto. Si me preguntas por qué no los quemo yo, mi respuesta será la siguiente. Se trata de una especie de autobiografía; y su escritura no se interrumpirá mientras [sic] yo viva. Por otra parte, son papeles que yo estimo como un tesoro; y de alguna manera me acompañan en mi soledad. Y me acompañarán hasta mi último suspiro. (198)

Los papeles transmutan para Lima-Achá en un objeto personificado que cumplen la función de un amigo: “me acompañan en mi soledad” (198). En una carta que Lima-Achá escribe pero nunca envía, describe este dilema: “Estás solo. Estás absolutamente solo. Si dejas de ser lo que tú eres, es feo estar solo. Si no eres como el mundo, es peligroso estar solo” (296). Es de alguna forma una carta dirigida a sí mismo. Se sabe desde el inicio de la lectura que el deseo del autor ficcional fue “que su manuscrito fuese quemado” (12). Así, el peligro de soledad acecha a Narciso, sobre todo si el destino de sus papeles de ser devorados por el fuego se cumple. Se trataría no sólo de una escritura narcisista y autosuficiente, sino también de una que cumpliría el mismo destino de las cartas al tumbado: luego de escribir son borradas y dejan de existir. Sin interacción con un lector, el texto, quemado o no, será destinado a la inexistencia.

Narciso Lima-Achá y Carlos María Canseco son dos escritores que tienen una relación ambigua con la escritura, pero lo cierto es que no pueden dejar de escribir. Ambos se deciden por escribir hasta el final de sus días, antes de la muerte lo único que les queda es su manuscrito autobiográfico. De todos modos Lima-Achá se opone a ser calificado como escritor: “Quiero hacer constar lo siguiente, señor Saenz: yo jamás me he reputado escritor. Y si escribo mis memorias, no lo hago sino a título de modesto escribidor. Escribir es mucha cosa; yo soy apenas un pendolista. De tal manera que los problemas de lenguaje no me incumben; son cuestiones que están más allá de mis humildes alcances” (424). En el momento de escribir y pocos días antes de morir, Narciso reflexiona sobre su escritura en términos parecidos:

Por lo demás, no puedo concentrarme, se me van las palabras, y difícilmente puedo hilar una frase; escribo un pequeño párrafo, y eso ya me parece un triunfo. Pero más vale no tomar las cosas a lo trágico. Además, yo no soy escritor. Y si escribo estas mis pequeñas notas, es porque encuentro una compañía. De ahí que estos mis papeles constituyen un verdadero tesoro para mí, y por eso mismo los guardo tan celosamente –y por idéntica razón, yo jamás me atrevería a quemarlos por mi propia mano. Escribir no es así nomás, mi amigo. Escribir es cosa grave. (501)

También Canseco dispone, al final de su vida, que sus papeles y los de Narciso sean quemados: “Tan sólo ahora comprendo en toda su magnitud el extraño apego que tenía Lima-Achá por sus papeles. En mi conciencia está que el apego que yo tengo por los míos es tan grande, que por nada del mundo me desharía de ellos” (171). Cuando al finalizar la redacción de su manuscrito Carlos María Canseco se pregunta: “¿A quién recurrir, para confiarle el supremo encargo de que destruya mis manuscritos, juntamente con los papeles de Lima-Achá, una vez que yo vaya [sic] exhalado el último suspiro?” (250), Canseco se encuentra en un gran dilema: por un lado, el apego por sus papeles es tan grande “que por nada del mundo [se] [...] desharía de ellos”

(205). Por otro lado Canseco está consciente de que “existen razones muy poderosas que precisamente [le] [...] inducen a quemar estos manuscritos, habida cuenta que su publicación [le] [...] pondría en la picota del escarnio público” (183). Al final de su vida, Carlos María Canseco se convierte en una figura especular del escritor y amigo Narciso Lima-Achá:

La verdad es que yo, por algún oscuro designio, en trances en que se cierne ya la sombra de la muerte, me he quedado abandonado y sin afectos, al igual que Narciso Lima-Achá. Sólo que Narciso Lima-Achá fué [sic] más afortunado que yo.

En efecto, no estaba solo; al fin y al cabo tenía un amigo, que lo estimaba, y que, mal o bien, lo acompañó y lo socorrió, en sus últimos momentos... Y casualmente, se llamaba Carlos María Canseco. (250)

Sin embargo, alrededor de tres años después de la recepción del paquete con los manuscritos un editor ficticio decide “darlos a la estampa, [bautizándolos] [...] con este nombre: *Los papeles de Narciso Lima-Achá*” (9). De tal modo que el destino de los manuscritos se cambia radicalmente: ya no son escritos que excluyen al lector y más bien se convierten en textos legibles y que interactúan con el otro como lector.

Canseco se convierte en lector en varios momentos de su relación con Narciso. De lector-común y lector-de-oídas se convierte en un personaje ávido por leer lo que se le es ofrecido: por ejemplo, cuando escucha la cita de Heidegger enunciada por Herr von Kranke y traducida por Narciso prefiere leerla por su cuenta: “A ver, por favor, lee otra vez. Pero mejor dame tu libreta; quiero leer yo” (103).

Anteriormente, durante una estadía en el altiplano, Canseco va a ver al doctor Zaconeta y León y lee de forma casual una inscripción:

Un aire lóbrego, como de abandono y de pena me envolvió de súbito; afuera, el viento soplaba cada vez con más violencia; pero, sin embargo, poco o nada importaba en lo profundo, en el recinto. Un intenso olor a humedad y a encerramiento flotaba aquí, en medio de un olor recóndito, que se desvanecía, y que, de algún modo, recordaba el abismo de Andamarca, siempre presente en mi mente. Lo cierto es que no encuentro palabras para ponderar el hálito irreal que se escondía en la realidad que me rodeaba. De pronto me sobrecogió un ámbito oculto, una presencia vigilante, en no sé qué antigüedad; unas orillas inmóviles, por así decirlo, se presentían más allá de las paredes en espacios invisibles. Cerca de la ventana, al indeciso fulgor del crepúsculo, leí las siguientes palabras, inscritas en una tabla: *La luz fenece, y la tiniebla permanece*. El suelo que pisaba, en este momento, parecía guardar no sé qué silencio; no sé qué olvido. En el tumbado se difundía la oscuridad, y en la oscuridad se escuchaba un zumbido. Extrañas imágenes acudían a mi mente; no sé qué visiones, no sé qué realidades. En lo alto, uno contemplaba un vacío: Allí moraba un alucinado. Y con júbilo del otro mundo, sólo resucitaba para morir. Volaban las sombras, volaban los aires; y todo era penumbra, al conjuro del silencio. Pero ahora se dejaron escuchar unos pasos: con sobresalto, volví la cabeza. (79-80)

La lectura no es sólo azarosa y sorprendente para el lector Canseco, sino que también tiene un

efecto inmediato en él: al leer las palabras inscritas, la relación con el mundo cambia y el personaje es invadido por un ambiente que recuerda los relatos fantásticos donde aparecen imágenes y realidades oníricas que solamente perduran en el momento de la lectura solitaria. Esta experiencia de lectura un tanto inusual de Canseco, lo es incluso más cuando consideramos lo razonable y serio que por lo general encarna Canseco en su manuscrito. Apenas se escuchan pasos y se siente la presencia de otro, las visiones se disipan aunque la penumbra persiste. Por un momento Canseco deja de ser el mismo y se desdobra en otro. Inmediatamente luego de esta experiencia de lectura vuelve a ser el de antes. Sin embargo, regresa el momento ‘mágico’ cuando el doctor Zaconeta y León saca un objeto y Canseco queda fascinado: “una obra de arte; un inaudito trabajo de la más alta artesanía, tallada en cristal de roca, que representaba un castillo de la Edad Media. Ahora bien, el objeto tendría una altura de unos 20 centímetros, más o menos, y era pesado como el diablo” (111). Más adelante le dedica un soneto y se lo manda a don Benjamín Trullenque y su sobrino, el doctor Nataniel Zaconeta y León. Canseco escribe a partir de su experiencia de ‘lectura’:

les reiteré una y mil veces y de todo corazón mi gratitud por los invalorable favores que se habían dignado prestarme, y luego de prometerles sendos poemas de mi númen [sic] dedicados al señor Trullenque y al castillo, me despedía hasta más ver, y muy pronto partimos a toda velocidad con rumbo a La Paz. (136)

me reiteran su antiguo deseo de mostrarme el famoso marco de ébano, con incrustaciones de marfil, que han hecho traer de la India y nada menos, y en el que precisamente han querido colocar el soneto de mi númen [sic], que les envié en mejores tiempos, y que dediqué al hermoso castillo de cristal que, en un espléndido gesto de desprendimiento, el doctor Zaconeta y León tuvo la bondad de regalarme. (246)

La escena de la lectura solitaria de Canseco recuerda directamente una escena que aparece en el manuscrito de Narciso donde éste da cuenta de experiencias similares cuando era niño:

Ahora bien, yo siempre he sentido una extraña fascinación por los tumbados. Cuando era niño, y cuando vivía en la casa de mi tío, subía al entretecho para mirar el interior del tumbado. Sentía un olor a oscuridad y a vacío, y mi respiración resonaba en las profundidades. Con paso cauteloso y vacilante, me adentraba en los ámbitos húmedos y secos, poblados de raras luces que sin duda venían del otro mundo. Las vigas, inmóviles y cargadas de silencio crujían a ratos, bajo el peso de mi cuerpo. El ropaje del tumbado quedaba allá abajo, y se desvanecía en los confines de las sombras, ocultando misteriosamente la superficie del tumbado. Había un zumbido en los rincones invisibles, que sólo se escuchaba en las paredes, y que volaba con las mariposas nocturnas. Yo bajaba del entretecho para mirar el otro lado del tumbado, que no era sino la superficie del tumbado, en cuya superficie se extendían oscuras manchas y lamparones que sólo yo conocía. En el interior del tumbado guardaba una tiza y una pizarra, y escribía cartas al tumbado, y luego las borraba. (464)

En la situación en Oruro, Canseco-lector vive una experiencia muy parecida, podemos sospechar incluso que revive al escribir su propio manuscrito lo que había leído en el manuscrito de Lima-Achá. La única diferencia, y no poco significativa, en la experiencia del tumbado es que se supone que Canseco lee, mientras que Narciso escribe. Aunque Narciso “escribía cartas al tumbado, y luego las borraba” y se trataba de cartas sin destinatario que se borraban luego de haber sido escritas, muchos años más tarde Canseco se convierte en lector de este tumbado.

El paralelismo de ambas escenas explícitas crea una imagen especular y desdoblada de Narciso Lima-Achá en Carlos María Canseco y viceversa. En el momento de soledad frente a la inscripción Canseco de algún modo se desdobra y se convierte en Narciso-niño. La lectura de la inscripción activa un mecanismo que remite a la lectura de los papeles a partir de la cual Canseco escribe.

La figura especular de los dos amigos es relativa, pero en definitiva tienen un destino compartido: en la carta que escribe Lima-Achá a Canseco pidiendo una entrevista alude a un pacto nunca dicho con éste: *“Es muy cierto que esta mi actitud puede prestarse a torcidas cuanto malévolas interpretaciones, pero eso me tiene sin cuidado, desde el momento que el único llamado a juzgar mis actos eres tú”* (186). Esto reafirma la imagen especular que encarnan ambos amigos, son lectores del otro con respecto a los escritos (los papeles autobiográficos, las cartas, las tarjetas, entre otros) y son los únicos destinados a leer, a interpretar y a entender la actitud del otro. En una imagen de espejo son siempre el Mefistófeles del otro en tanto que al mismo tiempo de colaborar en las empresas del otro, tratan de engañar y sobrepasarlo. Carlos María Canseco se convierte de ser un lector común o un no-lector en un lector ‘poético’ que revive experiencias leídas en el manuscrito de Narciso (como el suceso en el tumbado).

Sin embargo, Carlos María es un lector que no lee intencionalmente, lee porque el azar se lo dispone. Canseco lee por casualidad: así, de pasada lee inscripciones (en la casa de Zaconeta y León), letreros (en el consultorio de Lima-Achá), tarjetas (las de Narciso), manuscritos de otros (el de Narciso). Parece pasar por un proceso de aprendizaje de lectura a partir de estos diferentes textos breves y culmina en la lectura de los papeles de Narciso Lima-Achá. Este aprendizaje convierte a Canseco, además de lector, en escritor de sus propias memorias. En una figura especular y doble de Narciso, Canseco al finalizar su propio manuscrito relee el de Lima-Achá:

he leído nuevamente los papeles de Lima-Achá, esta vez con mucho ojo y con toda calma. Y habiendo llegado a la conclusión de que los referidos papeles constituyen un documento en más de un sentido, no puedo menos que felicitarme por no haberlos quemado. Y aún puedo afirmar que, si

no los he quemado, ha sido porque una fuerza misteriosa me lo impidió. Y la verdad es que ahora no sé qué hacer. He aquí una situación totalmente crítica. En realidad, un callejón sin salida. (166)

Canseco inicia y cierra la escritura de su manuscrito, de sus propios papeles, con la (re)lectura de los de Narciso y les atribuye “una fuerza misteriosa”.

La amistad entre Canseco y Lima-Achá sobre todo es muestra de la necesidad de un lector para la escritura. Canseco de ser lector de fragmentos siempre dejados en el camino por Narciso se convierte en lector de las memorias del amigo y en escritor de sus propias memorias. Lima-Achá de ser escritor que aspira a la escritura de una obra, de un Libro, se convierte en escritor-simulador que en vez de aspirar a escribir un texto que alcance la verdad, al dejar un sinfín de papeles, citas, cartas y carteles busca la interpelación directa de su lector.

3.2. Los papeles del amor

3.2.1. Una historia de amor: Wolfgang Ulme y Narciso Limachi

Narciso Lima-Achá es escritor pero de los libros escritos por él sólo conocemos pocos. El manuscrito autobiográfico “Los papeles de Narciso Lima-Achá” es de hecho el único libro suyo mantenido en su integridad. Además sabemos que escribió *Pensamientos de un peregrino*, “un libro inédito [...] un libro macabro” (170). También se sabe que pensaba escribir otra versión de su autobiografía con el fin de publicarse (225). Por si fuera poco, de este segundo libro escrito hay una sola frase que conocemos y la que podemos leer en la ya tratada tarjeta de presentación. Una sentencia que dice lo que sigue (17):

<p>OJO: - Amar es ser dos sin dejar de ser uno. - Morir es ser uno sin dejar de ser dos. (De los <i>Pensamientos</i>, de Lima-Achá)</p>
--

Una sentencia, además, que parece darnos varias claves para leer cómo Narciso Lima-Achá encara el tema del amor: muy a la manera del segundo discurso de Sócrates en el *Fedro* de Platón, obra que Lima-Achá guarda en 13 diferentes ediciones cuando se deshace de todos sus demás libros. Nos recuerda pues el concepto de un amor platónico donde el amor es considerado como un “divino delirio” y el amante “se olvida que, como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante” (Platón, 77).

Si en el anterior capítulo fue cuestión de una amistad dudosa y conflictiva, aquí nos interesa, en primera instancia, la relación entre los dos amantes, Narciso Lima-Achá y Elbruz

Ulme. En sus papeles, Narciso Lima-Achá narra su viaje en paquebote alemán a Europa junto a su tío Luis donde, recién iniciada la travesía, conoce a Elbruz Ulme, un muchacho alemán. El primer encuentro no resulta demasiado feliz (se emborrachan y se insultan mutuamente) aunque ya entonces Narciso “reconocía que este Ulme no era un mal tipo” (259). El segundo encuentro, esta vez en la sala de lectura, se desarrolla más favorablemente; Narciso hasta deploraba “el hecho de que Elbruz no hubiese nacido mujer” (260). Pronto su amistad se convierte en una relación amorosa y de exploración homo-erótica.

Las experiencias amorosas de Lima-Achá y Ulme pueden considerarse muy significativas para el desarrollo y la estructura de la novela. La distribución de los capítulos es, en este sentido, bastante elocuente: 15 de 26 capítulos del segundo libro, es decir más de la mitad del manuscrito autobiográfico de Narciso Lima-Achá, se dedican explícitamente a desarrollar su relación con Ulme. Narciso la narra desde el lugar de persona mayor reflexionando sobre su vida ‘pasada’. Además de esta valoración cuantitativa, las experiencias vividas durante el viaje a Alemania pueden considerarse la temática central para toda la novela no sólo porque Lima-Achá se pone a escribir a partir de lo que por la crítica ha sido considerado como un ‘viaje iniciático’ (Villena, 2011: 258), sino también porque describe uno de los conflictos más importantes alrededor de los cuales gira la novela: la relación con el otro, esta vez en términos amorosos.

En el puerto de Vigo los dos amantes celebran la despedida a su misterioso y teatral modo: se reúnen en un bar, cuando Elbruz enciende un cigarrillo, pide permiso y se levanta sin regresar (333). Pero este amor aparentemente ideal no debía durar mucho en la medida que Narciso pronto traicionaría a su amante: “ocurría que iba fijándome a cada paso en jóvenes de mi edad, y esto muy a pesar mío” (355). Ocurre así que Narciso, aunque afirma estar aún muy enamorado de Elbruz, lo traiciona desde su llegada a Alemania acostándose con otros. Durante este primer periodo de separación, los dos amantes aún se envían telegramas y cartas en las que Elbruz se muestra tímido mientras que Narciso escribe con gran elocuencia disimulando las dudas y los remordimientos que lo aquejan (333). Luego de más o menos un mes de estadía en Hamburgo, Narciso viaja a Wiesbaden para encontrar a Elbruz Ulme y festejar el gran reencuentro. Durante el tan ansiado reencuentro, “la tensión en [...] [sus] relaciones con Elbruz fue agravándose en forma cada vez más alarmante” (274).

Durante su travesía hacia Europa, la relación amorosa entre los dos muchachos pasa por el desciframiento de diferentes signos, por la lectura que culmina en la fatal lectura de sus manos

por una gitana en el puerto de Lisboa que, mucho antes del final absoluto de su amor, se había dado cuenta de que “estaba frente a dos hermanos que sin embargo no lo eran” (323).

Si hemos visto en el anterior capítulo que Narciso se destaca sobre todo por ser un personaje que se sirve de la escritura para engañar y embaucar a otros, no sorprende que esta figura aparezca también en las experiencias amorosas de su juventud. La relación entre Elbruz y Narciso pasa primero por un estado de amor ideal, de identificación plena con el otro para sufrir luego los reversos del amor: los celos, el engaño y por último la desilusión. Narciso es la figura que manipula estas evoluciones.

El rompimiento definitivo de la relación amorosa entre Elbruz y Narciso no se realiza, como la primera separación, de modo teatral y dramático. Esta vez se destaca por una sencillez casi insólita:

Elbruz Ulme irrumpió precipitadamente en el cuarto, con aire de viaje [...] y de sopetón, me anunció que tenía decidido retornar a Vigo [...] Yo lo miré, y me limité a cerrar el libro, con cierta actitud ambigua. Y como dando a entender que su partida me tenía sin cuidado tomé el susodicho libro y lo puse debajo de mi brazo, y luego me levanté. [...] Nos dimos la mano, con fría cortesía y sin pronunciar una palabra, como dos desconocidos que se encuentran de repente y luego se despiden, en circunstancias fortuitas. (409)

Así es como termina definitivamente el amor ideal vivido por Narciso en su juventud. Los dos amantes no se ven más, hasta que, cuatro años después, en circunstancias no menos fortuitas, Narciso se entera por boca del amigo en común, Konrad Kluge, de la muerte dramática de Elbruz: éste se había suicidado incendiándose a sí mismo con combustible: “ardió como una llamarada, y pereció en cosa de segundos” (428).

Es sobre todo hacia finales de la historia de Narciso y Elbruz que sobresalen sus relaciones con la lectura: ¿no está mediada la separación definitiva de los amantes por un gesto que incluye la lectura de un libro? Parece que la ruptura amorosa pasa también por una lectura interrumpida. Al mismo tiempo parece una extraña coincidencia que a Elbruz le tocara vivir lo que Narciso habría de prever para el destino de sus papeles autobiográficos.

Aunque prevalece la situación de la última despedida, hay otros momentos en los cuales la lectura se revela como trascendental para comprender la relación entre los dos amantes. Narciso introduce al amigo alemán a su relato contando que éste “tenía 19 años, y era afecto a las ciencias ocultas” (179). Aunque, según Elbruz, esta “inclinación [...] sólo se traduce en términos de algunas lecturas, de algunas observaciones...” (272), se trata de otro antecedente literario que determina la ruptura del amor juvenil. Pues durante el reencuentro aparece Kluge, el nuevo

amante ‘libertino’ de Narciso, y pacta con Elbruz al respecto de esos libros ignorando a Narciso por completo. Elbruz le pide a Kluge un envío de libros en vez de pedirlo a Narciso porque “a mi gran amigo Narciso Lima-Achá le confiaría el sol y las estrellas –añadió ahora con tono festivo–; pero no le encargaría libros” (399). Los amigos de Narciso lo califican como un no-lector, como un lector común que no está iniciado en sus ‘lecturas ocultas’ y como un lector no confiable –la ruptura entre los dos amantes se manifiesta también en su relación con los libros.

Con la lectura del manuscrito de Narciso Lima-Achá no solamente se responde a la tercera pregunta de Canseco (“¿Eres homosexual?” (202)), sino se muestra que el amor homosexual vivido por Narciso Lima-Achá en su juventud es más que mera anécdota (203). Parece que las relaciones amorosas de esta segunda parte de la novela pueden hacer también de metáfora de la relación entre el escritor y el lector, si sospechamos que al leer se vive o se intenta lograr una conjunción entre el texto y el lector, entre lo que se escribe y lo que se lee; un amor ideal, como parece ser el de Elbruz y Narciso, una identificación total que resulta en una legibilidad y una lectura ‘feliz’ como la sugieren las escuelas hermenéuticas, especialmente, los teóricos de la recepción.

Pero parece que con la fábula del Narciso saenziano se altera la opción de una lectura como sugerida por “los teóricos que tienen una deuda con el pensamiento de Gadamer, como Jauss e Iser, [y que] subrayan que el significado emerge como fenómeno unitario en los incesantes encuentros entre el texto y la lectura“ (Littau, 170). Parece que se abre otra opción de lectura donde la relación ideal, como la de los dos amantes, se convierte en una relación imposible, irrealizable y destinada al fracaso pues de ella participan dos sujetos diferentes, el sujeto lector y el sujeto escritor, dos sujetos quizás incompatibles, en tanto que cada uno representa otro mundo, ya incluso otro universo de sentidos, de lecturas, de creencias y de experiencias. Una relación en la que al final acaba predominando la desconfianza.

3.2.2. La figura del espejo

El encuentro entre Narciso y Elbruz se realiza muy a inicios del viaje en barco hacia el Viejo Mundo; el otro, el nuevo, por lo menos para Narciso Lima-Achá. El amigo alemán representa una figura de acompañante hacia este otro mundo y así lo afirma Narciso: Elbruz ya “había atravesado varias veces el océano y me puso al tanto de las costumbres de a bordo, lo que fue muy ilustrativo para mí” (261). Elbruz es para Narciso también una figura necesaria de

transición, un iniciador que le ayuda a pasar de un mundo a otro. A tal fin, lo prepara para “la ceremonia del bautizo al pasar por vez primera la línea ecuatorial” de la cual el tío no participa con tanto entusiasmo como el sobrino (261).

Otro bautizo se lleva a cabo en esta primera fase de lo que aún es una amistad. Luego de un tiempo y poco después de su primer encuentro, el amigo alemán pregunta intrigado y casi molesto por el nombre del joven boliviano: “¿Por qué te llamas Narciso? Quiero saber una cosa: ¿Por qué te han puesto un nombre tan feo? ¡Deberías llamarte otra cosa!” (263-264). Elbruz le propone el nombre de Dieter en vez de Narciso (264). A tiempo de bautizarlo con otro nombre, se entera de que Narciso es el nombre verdadero, mientras que Lima-Achá es el falso o inventado. Este juego amistoso en torno a los nombres alude interesantemente a una figura especular e inversa: Elbruz como nombre inventado vs. Ulme como apellido verdadero y Narciso como nombre verdadero vs. Lima-Achá como apellido inventado. Cuando Narciso entrega su tarjeta aclarando que su verdadero apellido es Limachi (264) notamos, además, una diferencia con respecto al primer encuentro con Carlos María Canseco donde Narciso no aclara que su nombre es inventado. La relación entre Lima-Achá y Ulme parece, en este sentido, más ‘verdadera’ y menos ‘mediada’ que la que mantiene muchos años más tarde con Canseco.

También Narciso pregunta por el nombre del nuevo amigo a lo cual recibe la siguiente respuesta: “Elbruz es el nombre de una montaña de Asia, y Ulme es simplemente un apellido [...] Zaratrustra apareció en el monte Elbruz; por eso yo he querido llamarme Elbruz. En realidad, mi verdadero nombre es Wolfgang, pero hace ya tiempo que lo tengo archivado” (258). Pero no se entera de que *Elbrus* es también el pico más alto del Cáucaso que, años más tarde y en plena Segunda Guerra Mundial, es montado por los nazis para levantar en su punta la bandera del partido nacionalsocialista.³⁹ Al escudriñar ambos el nombre de la otra persona, se dilucida un deseo por conocer al otro a través de su forma de ser nombrado en el mundo, a través de su presencia como signo lingüístico, como algo (i)legible.

Durante su viaje en el barco Elbruz y Narciso viven una experiencia amorosa mediada por una situación de escritura colectiva tras escuchar y anotar unos versos de “canciones de Gustav Mahler, sobre textos de Rückert”. Luego de escuchar la canción en la cubierta del barco “nos fuimos a mi camarote a beber unas copas; y se nos ocurrió poner por escrito el texto de una de las

³⁹ Véase por ejemplo: “Elbrus 1942: Wie Hitlers Gebirgsjäger den Kaukasus stürmten”, 21/08/2012, *Die Welt*. <http://www.welt.de/108696384>, último acceso: 13 de agosto de 2013, 8:28 hrs.

canciones, utilizando las notas que yo había tomado” (328), escribiría años más tarde Narciso. Anota además su agrado por el “extraordinario don poético que manifestaba Elbruz” (329). La escritura –acto individual y solitario por antonomasia– se convierte para esta joven pareja en una experiencia conjunta y colectiva. De alguna forma los dos se convierten en una sola figura de escritor: “A media noche / sentí del mundo / el último adiós / -se internaban en las tinieblas / mis pensamientos / y estaba muerto, / pero escuchaba / a media noche / cómo latía mi corazón, / cómo latía en la quietud, / con mi amor y con mi canción” (328).

Aunque Narciso piensa que su tío Luis “no soñaba -¡qué digo!- era imposible qué [sic] soñase, tan siquiera remotamente, que nosotros estábamos enamorados” (270), éste pronto reconoce a “cada cual como espejo del otro” (275). Su enamoramiento juvenil pasa pues a convertirse en una relación con una identificación casi total del uno (Narciso) en el otro (Elbruz). En las palabras del personaje Elbruz Ulme:

sostengo que tú y yo somos una y sola persona. Pero somos dos personas distintas, de acuerdo a la razón, de acuerdo a lo que dice el mundo. Y sin embargo, de acuerdo a mi propia convicción, tú y yo somos una, una y sola persona. [...] Nos hemos unido. Como dos gotas de agua. (297)

Es una constatación que recuerda a la sentencia de la tarjeta de presentación de Lima-Achá: “[a]mar es ser dos sin dejar de ser uno” (17).

Como la tarjeta de presentación, también el recuerdo a un libro muy querido procede de sus años posteriores al viaje: *Fedro o de la belleza* de Platón, único libro de sus colecciones (“32 ediciones de *Don Quijote*, 27 del *Fausto*, 19 de la *Divina Comedia*, 21 de *Hamlet*”) que no vende “en uno de esos momentos en que la necesidad tiene cara de hereje” (415-416). Esta preferencia por un solo libro parece poder darnos claves para leer esta relación amorosa tan extraordinaria. Incluso podríamos describir la relación entre el muchacho boliviano y el alemán con las palabras de Sócrates en el *Fedro*:

Entonces sí que es verdad que ama, pero no sabe qué. Ni sabe qué le pasa, ni expresarlo puede, sino que, como al que se le ha pegado de otro una oftalmía, no acierta a qué atribuirlo y se olvida de que, como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante. Y cuando éste se halla presente, de la misma manera que a él, se le acaban las penas; pero si está ausente, también por lo mismo desea y es deseado. (77)

Elbruz se sueña a veces con un ser que como el daimón de Sócrates⁴⁰ le indica qué hacer,

⁴⁰ Instantes antes de pronunciar su segundo discurso, su *palinodia*, Sócrates afirma: “Cuando estaba, mi buen amigo, cruzando el río, me llegó esa señal que brota como de ese duende que tengo en mí –siempre se levanta cuando estoy por hacer algo–, y me pareció escuchar una especie de voz que de ella venía, y que no me dejaba ir

“con un ser que no es de este mundo [...]; es alguien que solamente puede presentárseme por medio del sueño. Yo lo veo, es como una sombra, pero escucho su voz, que siempre me nombra. Y entonces me dicta lo que yo debo hacer, tal y tal cosa, tal y tal otra” (288). Narciso se sueña a veces con Elbruz (289) que como el Mefistófeles de Fausto lo aproxima a los ‘bienes’ del amor:

Aspiración a la unión con el Bien Supremo, aspiración al mismo tiempo a la inmortalidad, este deseo de lo que falta y que utiliza el cuerpo del joven para hacer pasar por él sus efluvios, es considerado como un intermediario: Platón lo llama un ‘demonio’, y entiende por ello el mensajero, el intervalo, el agente de síntesis entre dos dominios separados. (Kristeva, 54)

El viaje de Narciso a Alemania consistiría, entonces, en una “experiencia iniciática” (Villena, 2011: 235) cuando éste pasa de un lado a otro, de un espacio y su lógica propia a otro completamente distinto. El encuentro con Elbruz simboliza también el encuentro con ese otro que aunque habla “castellano, y el acento no molesta” ha nacido en otros lares que Narciso (257). Este encuentro pasa por la narración cuando además de contar partes de su historia familiar, Elbruz “desnudaba su alma como quien nada hace” (281). También Narciso cuenta algunos “recuerdos íntimos” (317). No sólo por la falta de chicas a su edad viajando en primera clase (262), sino también como un aparente rito de iniciación en el otro, como si el amor también pasase por la narración de experiencias amorosas.

Como en el *Fedro*, aquí nos encontramos con un amor homosexual que por serlo es un amor ‘más puro’, ‘más verdadero’, por lo menos según las palabras de Elbruz Ulme cuando interroga a su amante: “¿Pero acaso nosotros no podemos procrear el rato que nos plazca? Sin embargo, nuestra misión es otra. Nuestra misión es conocer la muerte, y morir. En resumen: nuestra misión es amar” (287). Este amor permite una identificación con el otro, permite mirarse el uno en el otro como en un espejo. Es también por esto que Elbruz le explica a Narciso que aunque “tú mismo me has dicho que querías que yo fuese mujer, y me gusta tu sinceridad; [...] estoy seguro de que no me harías caso si lo fuera” (280). Como en el argumento de Elbruz, también según Julia Kristeva

Eros es, pues, homosexual, y hay que entender homosexual, más allá del amor por los *Paidós*, los chicos, como un apetito por una homologación, una identificación de los sexos, bajo la égida de un ideal instituido. Del Falo. El hecho de que la homosexualidad femenina tome derroteros más complejos, más invisibles, más invaginados, menos espectaculares para inflamar ese crisol de la homologación con el otro, y que, por tanto, no sea del todo simétrica a la avalancha masculina hacia la dominación fálica o hacia la sumisión a su energía no debería impedir que todo deseo erotizado (masculino o femenino) por el otro es una manía de gozar de un semejante bajo el espejismo de un superior. (53)

hasta que me purificase; como si en algo, ante los dioses, hubiese delinquido” (Platón, 52).

Queda clara, entonces, también la otra aspiración de Narciso al unirse con Elbruz: acercarse a eso que es superior, llamémoslo Dios, lo divino, el reino de las ideas o un estado de iluminación, de conocimiento verdadero, o con las palabras de Fausto, el deseo de conocer “lo que al mundo / mantiene en sus entrañas” (Goethe, 2000: 29) [“*das was die Welt im Innersten zusammenhält*”]. Los muchachos viven el dilema de “la naturaleza dual del hombre (en cuyo pecho anidan dos almas, la una apegada a este mundo, la otra levantada hacia lo alto, como decía el buen Fausto)” (Villena, 2011: 265). Elbruz acompañaría a Narciso también en esta travesía: no sólo del Nuevo Mundo al Viejo, de un continente a otro, sino también de una esfera a otra, de un estado de consciencia a otro.

Quizás sea por eso que el amor por Elbruz sólo es un paso en el camino recorrido por Narciso Lima-Achá. Como en *El banquete* de Platón donde “Diotima ve al amor como una escala: abajo, al amor a un cuerpo hermoso; en seguida, a la hermosura de muchos cuerpos; después a la hermosura misma; más tarde, al alma virtuosa; al fin, a la belleza incorpórea” (Paz, 1993: 44). Parece que Narciso pretende tomar este camino: está el primer amor a un cuerpo bello, Elbruz, de ahí el amor a muchos y durante el último paso experimenta un quiebre, una ruptura de sentido. También para él, “el amor no es propiamente una relación: es una aventura solitaria” (Paz, 46) que se manifiesta en la escritura.

3.2.3. Los dilemas del amor

Antes de separarse en el puerto de Vigo, en una feria en Lisboa los dos amigos se hacen leer las “líneas de las manos” por una gitana. En contradicción con la imagen del espejo antes postulada, la gitana “dijo que estaba frente a dos hermanos que sin embargo no lo eran” (323). Elbruz ensaya una explicación de las palabras de la gitana:

-Yo te explicaré. Claro que le creo a la gitana. Todo se paga, todo tiene su precio. Tú pagarás muy caro el haber tenido tanta maravilla en mí. Yo interpreto lo que quiso decir la gitana. Para que lo sepas, quiso decir que renunciaras a mí. En realidad, dijo esto: o renuncias al mundo para salvarte, o te quedas con el demonio. Ahora, es muy claro lo que quiso y no pudo decir cuando me leyó la suerte a mí. Porque la cosa es que yo no soy malo, y sin embargo, soy el demonio. Esto era indescifrable a los ojos de la gitana, o sea la contradicción; tú sabes que lo blanco no puede ser negro. Yo soy el demonio, y solamente lo soy para ti, porque te has visto seducido por mí, lo que no habría ocurrido jamás si tú no me hubieras amado, es decir, si tú no tuvieras el don de amar, que sólo se dá [sic] en un mismo sexo. [...] Y te digo: yo siempre seré un ángel; y para ti no lo soy, pero sí el demonio, porque me amas. (331-332)

Este pronóstico interpretado por Elbruz significa una desilusión al respecto de su

experiencia amorosa y prepara la pronta ruptura de los dos amantes. Los dos hermanos en realidad no son uno solo, o sea su estado de identificación total vivido antes en realidad no existe, para Narciso el otro, Elbruz, ya no es otro-yo, sino que se revela como otro de verdad.

Después de la primera separación el lector se va enterando del alejamiento aparente entre los dos amantes. Durante el reencuentro en el hotel se realiza el quiebre efectivo. Allí, con la intención de asustar a su amigo y de jugarle una broma, Narciso se disfraza y espera a Elbruz en el cuarto de hotel:

de tal manera, que después de prepararme cuidadosamente, me puse a esperar desde por la mañana, sentado en una silla, de espaldas a la puerta y a cierta distancia de ésta, con el oído atento y sin moverme para nada, hasta que finalmente anocheció –y a esto sentí que se abría violentamente la puerta. Alguien había entrado, con paso inseguro, y se había quedado un momento, en medio de la penumbra; y luego, después de raspar un fósforo, encendió la luz. Para mantenerme inmóvil como la muerte hice un esfuerzo, metido en mi disfraz, con negra túnica de alma en pena y horrenda máscara de difunto, con largos cabellos que caían en desorden, cuando Elbruz, que había avanzado sin vacilar, se detuvo bruscamente frente a la silla, y, mirando esta imagen, con curiosidad y regocijo, se inclinó lentamente, y de pronto, me sacó sin asco la máscara, de un tirón. Yo me sentí humillado y comprendí que la visión de un disfraz no podía causar terror a nadie. Por lo demás, estaba acalambrado, y me costaba moverme. Ofrecía sin duda un aspecto lamentable, inclusive con mi cara, que seguramente reflejaba desconcierto, ansiedad y consternación, o quién sabe qué, cuando a todo esto, Elbruz lanzó una risotada. Y lo hizo con el candor de siempre: con ese candor suyo, tan extraño y peculiar, que asustaba y maravillaba. (389)

La simple broma deviene una situación reveladora en la que ambos amantes se convierten en ‘lectores’ del otro:

Quizá con torpeza, le pregunté qué le pasaba. El volvió a reír, y me dijo que la vida le causaba gracia, ya que no era sino una máscara bajo la cual se ocultaba la muerte. Tal la conclusión que Elbruz había sacado de mi disfraz.

De pronto se puso pensativo, mientras contemplaba con aire de interés la máscara que sostenía entre sus manos; y cuando lo miré con atención, en cierto momento, fuí [sic] sacudido por un espanto indescriptible. Sin embargo, según es evidente, la pobreza de mi lenguaje no me permite expresarme como yo quisiera. Además, es imposible describir lo indescriptible. Ahora bien; se trataba de una transformación... ¡Y qué terrible el espanto que me infundió! Era algo, algo que no tiene nombre y está más allá de las meras palabras. Faltaría la garra del verdadero escritor para pintar la intimidación aterradora de una imagen como aquélla. Y no era, por así decirlo, una cosa visible, pero se trataba de una transformación en lo interior, y se ponía de manifiesto en la misma medida en que Elbruz, inexplicablemente, era más deseable. Y lo era más, infinitamente más y tanto más deseable cuanto mayor el espanto causado por la transformación. Pues el ver a Elbruz, el solo mirarlo, me bastó para saber que él, a mis ojos, se había transformado: era *realmente* una mujer. (390)

Mientras Elbruz lee la máscara como un signo de muerte, Narciso percibe una transformación en la persona de Elbruz o, más bien, en su propia mirada sobre Elbruz. Éste ha dejado de ser lo que era a sus ojos. La identificación ha dejado de tener lugar; Narciso ya no logra verse a sí mismo en

el otro que era Elbruz, lo cual está simbolizado en la máscara. Según Villena

lo que afecta a Narciso en la transformación de Elbruz, por lo tanto, no sería sino una quiebra de la fascinación ante su propia imagen, ante la máscara que Elbruz le acaba de arrancar: en última instancia, lo grave es que del rostro de Elbruz Ulme surgiera no ‘el Mal’, sino la realidad del otro, lo femenino, la muerte, no *la imagen que un hombre pudiese ofrecer en substitución*. (2011: 268)

Unos días más tarde, la partida de Elbruz Ulme le “tenía sin cuidado” (408). Aunque unos años más tarde, cuando Narciso Lima-Achá se entera del suicidio de Elbruz Ulme, lo recuerda y para “rendir[le] humilde homenaje [y] recuperar un instante de eternidad en memoria de Elbruz Ulme” (433) relee una carta que le había escrito cuando éste aún vivía sin haberla enviado nunca:

“Yo te saludo, Elbruz Ulme. Que no te extrañe esta carta. No deseo respuesta. Lo que deseo es ponerte en guardia. Estás solo. Estás absolutamente solo. Si dejas de ser lo que tú eres, es feo estar solo. Si no eres como el mundo, es peligroso estar solo. Aunque lo feo es peligroso, sin embargo, lo peligroso no es feo; en cualquier caso, la aniquilación te espera. Son cosas que se me ocurren. Y yo les doy importancia. No juegues con la muerte. La otra noche he tenido un sueño. Soñaba que la tierra se acercaba al sol, y que luego estallaba. Tú eras tú, pero querías ser la tierra; la tierra era la tierra, y el sol era el sol. Esta carta no requiere respuesta. Lo único que quiero es que la leas. Y nada más. – N. Lima-Achá”. (433-434)

Vemos al Narciso mítico en un momento de aprendizaje. Según Kristeva “el alma amante debe renunciar a su alteridad para abandonarse a la identificación total con la luz única, en la que se pierde en cuanto otro, es decir para Plotino, en cuanto no ser” (104). El Narciso saenziano habría buscado su imagen (“querías ser la tierra”) en el otro, en Elbruz, cuando “él mismo era ya un reflejo de la Unidad esencial” (Kristeva, 107). Narciso Lima-Achá se da cuenta de la diferencia de su amigo y decide estar solo. La experiencia de escritura colectiva de antes (la transcripción de la canción) se vuelve solitaria.

La carta, a pesar de dirigirse a un lector inmediato y directo, no pretende ser leída más que por su propio autor. Es una carta como las que Narciso escribía de niño al tumbado que “escribía [...] y luego [...] borraba” (464) donde se excluye al lector del acto de escribir. La escritura resulta ser un acto autosuficiente, una escritura narcisista, que no considera al lector. La comprensión que Narciso saca de la experiencia amorosa con Elbruz se manifiesta en su escritura que se vuelve interior, que empieza a “asomarse a su propia intimidad” (Kristeva, 92).

Parece que Narciso, al haber amado a Elbruz, sobre todo amó su propia imagen a través del amante. Este proceso de aprendizaje por el que habría pasado Narciso luego de su experiencia amorosa juvenil le muestra que de alguna forma el amor a otro habría llevado a Narciso por el camino equivocado, por el camino del “demonio” (331). Sin embargo, reconoce luego la

existencia del otro y lo acepta cuando se enamora de Mariana Wolf, una mujer, y en tanto que a pesar de la desilusión sigue escribiendo: su manuscrito, textos sueltos y cartas que, no como la de arriba, sí envía.

3.3. Dramas de origen o ¿por qué escribir?

3.3.1. La historia desconocida de Narciso Lima-Achá

“Los papeles de Narciso Lima-Achá” es un texto autobiográfico y como tal nos promete conocer la historia leída antes en “El manuscrito de Carlos María Canseco” esta vez desde la perspectiva de Narciso. Sin embargo, a medida que vamos leyendo, la historia de Narciso Lima-Achá se desarma como un rompecabezas incompleto: aunque sabemos que sus padres habían fallecido “en un accidente”, Narciso no los menciona más que para decir que le habían dejado “pocos bienes” (253). Si bien sabemos que había nacido en “Macata, un pueblo de la provincia de Omasuyos (departamento de La Paz)”, nos enteramos de que fue criado por su tío Luis Limachi y que se fueron juntos a la ciudad cuando todavía era niño. Aunque tanto para Narciso como para su tío “es [...] toda una fiesta hablar aymará”, el tío cambia el apellido de Limachi a Lima-Achá para no tener perjuicios en el trato con los ciudadanos. Al mismo tiempo Narciso se “distinguía por [su] [...] inteligencia despejada” y sobre todo por sus lecturas vastas que le permitían aprender “muchas cosas que a [su] [...] edad nadie sospechaba siquiera” (255).

Basten estos ejemplos para ilustrar que la lectura de dicho manuscrito plantea más preguntas que respuestas. A pesar de dedicarse al pasado de Narciso (254), el manuscrito encubre su origen con un velo de misterio:

En realidad, corre por mis venas sangre aymara a raudales. Mi abuelo paterno era indio y mi abuela de raza blanca. Y mi padre se casó con una india. Por eso tengo en mis venas más sangre india que otra cosa; y me enorgullezco sinceramente de ello. Pero, cosa curiosa, yo no parezco un mestizo ni por asomo, y mucho menos indio, lo que a veces me induce a pensar –y Dios me perdone– que mi nacimiento estuviese rodeado de algún misterio. Mi cara es blanca, y mi cabello castaño. (254)

Al revisar la segunda parte de la novela como sugiere Umberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos* al respecto de otra novela, es decir, volviendo atrás y dándonos cuenta de que “todo el discurso narrativo está constelado de indicaciones temporales” (48), casi salta a la vista que dos espacios temporales de la vida de Narciso Lima-Achá están representados con mayor detenimiento y bastante más detalle que los demás: el viaje a Alemania de Narciso que va desde

el año 1932⁴¹ hasta el año 1936, aproximadamente,⁴² y los años a partir de la edad de los 55 años, es decir, desde el año 1969⁴³ hasta la muerte de Lima-Achá. El primer periodo es el que ya hemos retomado al hablar sobre las experiencias amorosas entre el joven alemán Elbruz Ulme y Narciso. Se trata de la época que inicia con el viaje en el paquebote alemán, llamado *Sajonia*, y que, con la carrera de Buenos Aires a Hamburgo haciendo escala “en Montevideo, Río, Madeira, Lisboa, Vigo, El Havre y Calis [sic]” (256), llegaba a Alemania un 9 de agosto de 1932. No sabemos cuándo partió el *Sajonia* rumbo al Antiguo Mundo, sólo sabemos que Narciso recién había “cumplido los 18 años de edad” (254) y que emprendió el viaje junto a su tío Luis para lo cual éste había vendido todo cuánto tenía, convirtiendo así sus bienes “en libras esterlinas contantes y sonantes [...] [diciendo] que todo eso era una locura” (255).

Además del viaje a Europa en sí y la relación con Elbruz Ulme, este primer periodo de la vida de Narciso abarca la estadía breve junto a su tío Luis en Hamburgo y Frankfurt hasta la muerte de éste, que se realiza una semana después del reencuentro con Elbruz Ulme en Wiesbaden: un 20 de septiembre del mismo año de la llegada a Alemania. Nos enteramos también, aunque muy escuetamente, sobre un periodo de dos años que Narciso Lima-Achá pasa primero en Frankfurt y Leipzig, viajando luego por varios países de Europa y Egipto, hasta retornar a Alemania donde “en una hermosa región, cerca de Trier, [...] realizaba estudios sobre aduanas y régimen arancelario” (426).

Un 2 de julio de 1934, habiendo terminado sus estudios, Narciso decide viajar a Hamburgo para ver a su amigo Konrad Kluge.⁴⁴ Reencuentra al amigo cambiado –notaba “cierta frialdad, cierta inseguridad” (427) en su trato– pero también en cuanto a sus opiniones contradictorias con relación a la así llamada “noche de los cuchillos largos” (427).⁴⁵ Es también

⁴¹ Sabemos que Narciso llega a Alemania en agosto del año de inicio de la Guerra del Chaco, el año 1932: “a mediados de septiembre, poco después de la muerte de mi tío estalló la guerra con el Paraguay” (425).

⁴² En el año 1934 Narciso se reencuentra con su amigo Konrad Kluge en Hamburgo: “decidí emprender viaje a Hamburgo para visitar a mi amigo Kluge [...] Lo cierto es que una ola de terror y de espanto recorría por todo lo largo y ancho de Alemania, a raíz de la sangrienta purga desencadenada por el Führer y Canciller Adolf Hitler, el 30 de junio de 1934, o sea, dos días antes de mi llegada a Hamburgo” (426). Viajan a Berlín donde conoce a Mariana Wolf con la que vivió “cerca de dos años” (444).

⁴³ Si Lima-Achá emprende su viaje a Europa “cumplido los 18 años de edad” y en el año 1932 llega a Alemania podemos suponer que nació en el año 1914, aproximadamente. Cuando dice que “en las oficinas de Dirección General de Aduanas [...] cumplí los 55 años de edad y nada menos” (412) sería más o menos el año 1969.

⁴⁴ Narciso viaja dos días después del 30 de junio de 1934, fecha históricamente transmitida, en la cual según éste “una ola de terror y de espanto recorría por todo lo largo y ancho de Alemania, a raíz de la sangrienta purga desencadenada por el Führer y Canciller Adolf Hitler” (426).

⁴⁵ Mientras que Narciso cuestiona los sucesos, Kluge vocifera en contra de Ernst Röhm como sigue: “los altos

allí donde Narciso se entera por boca del mismo Kluge del suicidio atroz de Elbruz Ulme (427). Con el fin de aclarar las dudas de Narciso sobre la “sangrienta purga” (426) de la noche del 30 de junio al 01 de julio, los amigos viajan a Berlín para presenciar un discurso de Adolf Hitler en la Ópera Kroll (431). Pronto Kluge parte de vuelta a Hamburgo y Narciso se queda solo en Berlín para “rendir homenaje a Elbruz Ulme” (433). Allí conoce a Mariana Wolf de la cual se enamora y la que lo introduce a algunos ‘mitos populares’ sobre Adolf Hitler (438-439), pero que un día, después de haber convivido durante unos dos años, simplemente desaparece “sin decir nada” (444).

Después del relato sobre su vida en Berlín junto a Mariana Wolf, se rompe el hilo narrativo sobre la estadía en Alemania y simplemente nos enteramos de que Narciso había decidido regresar a Bolivia:

al atardecer de un día frío y nublado, zarpó el buque del Puerto de Bremen [...] Así terminaba la aventura europea de este miserable pasajero de tercera clase, que muy pronto desembarcaba en Buenos Aires y luego aparecía en La Paz hecho un espectro y con menguados recursos. (445)

A la fecha (fines del año 1936 o inicios de 1937) Narciso cuenta unos 22 años de edad y empieza una travesía por varios lugares fronterizos bolivianos en funciones aduaneras, hasta que en agosto de 1948, “[p]oco antes del Cuarto Centenario de La Paz”, es nombrado agente consular (446). Sabemos muy poco del lapso entre la llegada de Narciso a Bolivia, su desempeño de funciones aduaneras en diferentes poblaciones bolivianas con las cuales “la endiablada hermenéutica aduanera dejó de tener secretos” (446), su regreso a la ciudad de La Paz durante la Revolución de Abril y la toma de posición de la presidencia por Paz Estenssoro en 1952 (447). Desde el momento en el que rechaza la Presidencia del Jurado Nacional de Aduanas (447) y abre “un consultorio de sabiduría popular” (448) empieza el segundo periodo de vida de Narciso que se narra con detenimiento y que, en resumidas cuentas, es el de la amistad conflictiva con Carlos María Canseco.

mandos de la S.A., bajo la jefatura de ese hombre de avería llamado Ernst Roehm, no eran sino un verdadero hervidero de mujeres con verga, para vergüenza de la nación. Una cosa hasta tal punto inaudita, que ya todo el mundo se sentía humillado y escarnecido. Pero ahora ya las cosas han cambiado, y los maricones tendrían que nacer de nuevo para pavonearse otra vez por las calles. No les queda otro remedio que pegarse un balazo o hacer sus maletas y desaparecer del mapa. Y basta de sodomitas” (429). A lo cual Lima-Achá piensa a sus adentros y aludiendo a sus relaciones homosexuales hacía apenas dos años con el mismo Kluge: “Tales palabras en boca de Kluge precisamente, implicaban una fealdad moral y un cinismo llegados al extremo. Y me preguntaba si el inopinado y brusco cambio de Kluge no se debería quizá a la famosa obediencia. Tan tremenda falta no pudo menos que provocar en mi espíritu un insoportable sentimiento de repulsión y vergüenza” (430).

Podemos reconocer cuatro periodos diferentes de la vida de Lima-Achá que titularemos como sigue: 1. La niñez de Narciso, 2. El viaje a Alemania, 3. El retorno a Bolivia, 4. La amistad con Canseco.⁴⁶

1. La niñez de Narciso	2. El viaje a Alemania	3. El retorno a Bolivia	4. La amistad con Canseco
1914 - 1931	1932 -1936	1937- 1952	1952 - ¿?



Es la primera fase de su vida, su infancia, de la que ignoramos casi todo. Aunque hay algunos pocos datos ya mencionados arriba (la muerte de los padres en un accidente, la vida junto al tío, la excelencia del alumno y la tendencia hacia la lectura) en realidad ignoramos su infancia y sobre todo las circunstancias de su origen.⁴⁷

La infancia no es narrada por Lima-Achá. Quizás sea porque “el niño no es todavía un personaje histórico; la importancia de su pequeña existencia resulta estrictamente privada. El escritor que evoca sus primeros años explora un dominio encantador que solo a él le pertenece” (Gusdorf, 1948: 13). Pero estos espacios vacíos interesan tanto más cuanto “la lectura se convierte sólo en placer allí donde nuestra productividad entra en juego, lo que quiere decir: Allí donde el texto ofrece una posibilidad de activar nuestras propias capacidades” (Iser, 176).

3.3.2. ¿Quién es el niño disfrazado?

El esconderse al escribir sobre sí mismo no parece demasiado característico para la escritura autobiográfica que por lo general suele ser una escritura más bien confesional con un afán totalizante.⁴⁸ Se trata de una reconstrucción completa del yo propio aunque, claro, muchas veces a la manera de una reconciliación con el mundo y con uno mismo desde el nacimiento hasta el momento de la escritura (Gusdorf, 1948: 14). En el caso de Lima-Achá, sin embargo, se encubre toda una etapa de vida casi por completo: no sabemos quiénes eran sus padres, a qué escuela fue y hasta el lugar y las circunstancias de su nacimiento están puestos en entredicho (254). Al mismo tiempo, pero de modo más encubierto, encontramos esta tendencia a ocultarse a sí mismo

⁴⁶ Para información más detallada véase el cuadro con la cronología de la vida de Narciso Lima-Achá en anexos, p. 127. Allí se encuentran tanto fechas históricas aludidas en la novela como fechas exactas y deducidas de la vida de Narciso.

⁴⁷ Lima-Achá también manifiesta sus dudas cuando dice que estos pocos datos “a veces me induce[n] a pensar –y Dios me perdone– que mi nacimiento estuviese rodeado de algún misterio” (254).

⁴⁸ Gusdorf: “el autor de una autobiografía trata de lograr una expresión coherente y total de todo su destino” (1948: 12).

y la historia propia en un gesto, un motivo, que aparece más de una vez en la novela: el disfraz o la máscara.

Recordemos, por ejemplo, el reencuentro con Elbruz Ulme en Wiesbaden: Narciso espera todo un día sentado en una silla con la espalda hacia la puerta y disfrazado con “negra túnica de alma en pena y horrenda máscara de difunto, con largos cabellos que caían en desorden” (389). Elbruz, que le arranca la máscara sin más, no se asusta ante la vista de Narciso disfrazado. Narciso, en cambio, sí vive una experiencia aterradora:

De pronto [Elbruz] se puso pensativo, mientras contemplaba con aire de interés la máscara que sostenía entre sus manos; y cuando lo miré con atención, en cierto momento, fuí [sic] sacudido por un espanto indescriptible. Sin embargo, según es evidente, la pobreza de mi lenguaje no me permite expresarme como yo quisiera. Además, es imposible describir lo indescriptible. Ahora bien; se trataba de una transformación... ¡Y qué terrible el espanto que me infundió! Era algo, algo que no tiene nombre y está más allá de las meras palabras. Faltaría la garra del verdadero escritor para pintar la intimidad aterradora de una imagen como aquélla. Y no era, por así decirlo, una cosa visible, pero se trataba de una transformación en lo interior, y se ponía de manifiesto en la misma medida en que Elbruz, inexplicablemente, era más deseable. Y lo era más, infinitamente más y tanto más deseable cuanto mayor el espanto causado por la transformación. Pues el ver a Elbruz, el solo mirarlo, me bastó saber que él, a mis ojos, se había transformado: era realmente una mujer. (390)

Se lleva a cabo una inversión a plano figurativo: el disfraz ‘real’ de Narciso deja de tener relevancia para girar el foco de atención sobre el disfraz ‘invisible’ de Elbruz. Éste estaría disfrazado de hombre, siendo interiormente mujer.⁴⁹ Este segundo disfraz ‘implícito’ de la escena tiene diversas connotaciones:

El motivo de la mujer disfrazada de hombre, que se encuentra menos frecuentemente que el del hombre disfrazado de mujer, se extiende a lo largo de la literatura moderna [...] Allí la máscara simboliza, por un lado, el dualismo de identidad y disfraz, ser y parecer; por el otro lado, se convierte en expresión de la resistencia contra las normas sociales. De este modo, la máscara remite aquí a la posibilidad de un ser no idéntico que destruye la oposición binaria de verdad y engaño. En todo caso, la máscara no posibilita solamente una suspensión temporaria de la identidad propia, sino también evidencia la inestabilidad de identidades sexuales. –Máscaras están insertas, además, al contexto cultural del carnaval y del baile de máscaras que permiten una inversión lúdica-institucional del orden social [...] Se trata siempre de la transgresión de normas vigentes y de una exploración a menudo extática del ‘Otro’ generalmente confinado del día a día.

⁴⁹ Aunque es una transformación sobre todo interior: “el problema [...] era el siguiente: la transformación se refería a mi propia inclinación por Elbruz. Éste seguía siendo el mismo, según era claro. Pero, al propio tiempo, había surgido un Elbruz-mujer, terriblemente deseable, derrumbándose el otro Elbruz, aquél que había sido deseable porque él, precisamente, era una mujer para mí, por el propio hecho de que no lo era. En cambio, ahora sí que lo era. [...] Es la verdad que me sentí asombrado, libre del espanto, un momento en que creí amar, desde las raíces de mi corazón, la imagen femenina, la que se me presentaba como una realidad independiente de cualquier otra imagen; y era ella sola, y nada tenía que ver con aquella que Elbruz me ofreciera, por más que hubiese surgido de ésta” (391).

(Butzer, Jacob, 2008: 224-225)⁵⁰

La figura del disfraz vuelve a aparecer dos veces ambientada en el carnaval: en el manuscrito de Canseco, cuando al final del primer viaje con Lima-Achá, Canseco está por emprender el retorno, sus amigos Dr. Nataniel Zaconeta y León y Benjamín Trullenque lo convencen de participar de la fiesta carnavalesca y vestir, después de su insistencia fastidiosa, un traje de pepino (123). Otro martes de Carnaval, Narciso Lima-Achá presencia una procesión con “chicos disfrazados de ángeles y demonios” y que portaban un muerto en una silla cuya apariencia (“tiesos cabellos, desmesuradamente largos” (451)) recuerda a la máscara que Narciso porta en Wiesbaden.

Según su origen etimológico, (del it. *maschera*, y este del ár. *masharah*, objeto de risa),⁵¹ la máscara, es un elemento que produce risa y que suele ironizar lo que se narra. También tiene “[l]a función [...] de poner en escena y al mismo tiempo de cubrir la identidad“ (Butzer, Jacob, 2008: 224).⁵² Este juego doble, el de mostrar y al mismo tiempo encubrir la identidad o el yo propio, es una característica esencial de la escritura de Narciso Lima-Achá en tanto que problematiza la razón de existir de un manuscrito autobiográfico. Surge la pregunta antes ya sugerida: ¿cuál es la función de la escritura de Narciso Lima-Achá?, ¿por qué escribe una autobiografía si no piensa publicarla “absolutamente para nada” (415)? ¿Y qué significa el hecho de encubrir ciertas cosas y poner en escena otras?

Narciso Lima-Achá es el personaje central de *Los papeles...*: además de prestar su nombre a la novela, es, como se ha visto antes, el iniciador del ciclo de escrituras que en realidad la constituye. Pero su gran incógnita es la infancia de Narciso en tanto que no existen más que dos pasajes que nos hablan de ella. En el primero, ya aludido al respecto de la relación amorosa con Elbruz Ulme, cuenta sus primeras experiencias amoroso-eróticas:

⁵⁰ Traducción propia del alemán. El texto original dice: „Das Motiv der als Mann maskierten Frau, seltener des als Frau maskierten Mannes, zieht sich durch die neuzeitliche Literatur [...] Die Maske symbolisiert dabei zum einen den Dualismus von Identität und Verkleidung von Sein und Schein; zum anderen wird sie [...] zum Ausdruck des Widerstands gegen gesellschaftliche Normierung. So verweist die Maske hier auf die Möglichkeit eines nicht identischen Seins, das die Binäropposition von Wahrheit und Täuschung destruiert. In jedem Fall ermöglicht die Maske nicht nur eine zeitweilige Suspendierung der eigenen Identität, sondern legt auch die Instabilität von Geschlechtsidentitäten offen. – Masken stehen darüber hinaus im kulturellen Kontext des Karnevals und des Maskenballs, die eine spielerisch-institutionalisierte Verkehrung gesellschaftlicher Ordnungen ermöglichen [...] Stets geht es dabei um die Überschreitung bestehender Normen und um eine oftmals rauschhafte Exploration des aus dem Alltag verbannten ‘Anderen’“ (Butzer, Jacob, 2008: 224-225).

⁵¹ <http://lema.rae.es/drae/?val=m%C3%A1scara>, último acceso: 10-11-2015, 10:00 hrs.

⁵² Traducción propia del alemán. El texto original dice: „die Funktion der Maske, Identität zugleich zu inszenieren und zu verhüllen“ (224).

¿A qué edad me habré enamorado por vez primera en mi vida? Tendría unos seis años... era algo, un algo, que se llamaba no sé qué. Desde lejos llega el nombre. Creo que era Inca, o Enca, Encarnación. ¡Encarnación! Era una encarnación, creo, la cual se repetía sin cesar ante mis ojos, en las cosas y en los animales y en las personas, y durante algún instante mágico plasmaba un ser, que no era cosa, no era animal ni era una persona, y plasmaba así una trinidad que yo amaba con alguno de estos nombres: Inca, o Enca, Encarnación. La fugitiva imagen de un ensueño representaba el mundo entero para mí. Y representaba lo habido y lo por haber. Lo conocido, lo inconocido, lo desconocido, aquello que presentía o adivinaba, todo aquello que permanecía sepulto en mi corazón, y también lo insepulto, las evocaciones que podían haberse perdido antes de mi nacimiento, los recuerdos que no podría tener después de mi muerte. Tal la primerísima sensación que yo tuve del amor. Y era, sin duda, un amor verdadero, en el que mi sexo estaba comprendido, el sexo que yo conocí por la erección que este amor causaba. Yo tocaba mi sexo endurecido; lo tocaba a escondidas y evocaba la imagen [sic] fugitiva, la trinidad: Inca, o Enca, Encarnación. Era esto el universo; yo no sabía qué hacer con mi sexo, pues éste era el universo; sentía que era el sexo y que era el universo, pero cuando estos se identificaban y se confundían bajo el signo del mundo: la cosa, el animal, una persona: Inca, o Enca, Encarnación –esa divina y fugitiva identidad y trinidad insible, asible a través de mi sexo. (313-314)

Esta primera experiencia amorosa vivida a los seis años describe una experiencia religioso-mística si por ella podemos entender

una sensación inmediata de unión con Dios o el alma universal. En tanto que la oración y el sacrificio presuponen un abismo entre Dios y el ser humano –o entre Dios y el mundo– el místico intenta construir un puente por encima de ese abismo. O dicho de otra manera: para el místico no existe tal abismo. Él es ‘absorbido’ por Dios, o ‘desaparece’ en Él. Porque lo que a diario llamamos ‘yo’ no es nuestro verdadero yo. El místico ha experimentado, al menos por unos instantes, la sensación de ser idéntico a un yo superior, llámese Dios, el alma universal, él mismo, el vacío, el universo etc. (Gaarder, 2009: 37)

Otra escena de Narciso-niño es la que lo muestra leyendo y escribiendo de un modo bastante particular:

Ahora bien, yo siempre he sentido una extraña fascinación por los tumbados. Cuando era niño, y cuando vivía en la casa de mi tío, subía al entretecho para mirar el interior del tumbado. Sentía un olor a oscuridad y a vacío, y mi respiración resonaba en las profundidades. Con paso cauteloso y vacilante, me adentraba en los ámbitos húmedos y secos, poblados de raras luces que sin duda venían del otro mundo. Las vigas, inmóviles y cargadas de silencio crujían a ratos, bajo el peso de mi cuerpo. El ropaje del tumbado quedaba allá abajo, y se desvanecía en los confines de las sombras, ocultando misteriosamente la superficie del tumbado. Había un zumbido en los rincones invisibles, que sólo se escuchaba en las paredes, y que volaba con las mariposas nocturnas. Yo bajaba del entretecho para mirar el otro lado del tumbado, que no era sino la superficie del tumbado, en cuya superficie se extendían oscuras manchas y lamparones que sólo yo conocía. En el interior del tumbado guardaba una tiza y una pizarra, y escribía cartas al tumbado, y luego las borraba. (464)

Aquí se describe la escritura como una experiencia mística-religiosa. Esta experiencia recuerda a la anterior porque es igual de solitaria y también aquí entra en contacto con *otro mundo*, con *el otro lado del tumbado*. Experiencia donde aparecen signos cuyo significado misterioso está

reservado a un solo lector: en “la superficie del tumbado [...] se extendían oscuras manchas y lamparones que sólo yo conocía”. Esto significa una experiencia igual de mística que la anterior, sólo que esta vez predomina el elemento textual. La experiencia anterior sigue presente en ésta, pero se extiende en el sentido de que el ‘iniciado’ lee y descifra signos antes ocultos. Mensajes aparentemente cifrados a los que responde escribiendo otros con tiza encima de una pizarra para luego borrarlos. Estas cartas son igual de reservadas, igual de ‘clasificadas’ como las que recibe Narciso del tumbado: envía cartas al universo con el cual se comunica en una experiencia mística como la que describimos antes con Gaarder.

Narciso-niño escribe, lee y ama de forma privilegiada. Su figura de escritor-lector se puede identificar con la que sugiere Roland Barthes en “Sobre la lectura” y a la que ya nos hemos referido antes:

Al encerrarse para leer, al hacer de la lectura un estado absolutamente apartado, clandestino, en el que resulta abolido el mundo entero, el lector –el leyente– se identifica con otros dos seres humanos –muy próximos entre sí, a decir verdad– cuyo estado requiere igualmente una violenta separación: el enamorado y el místico. [...] Todo esto acaba de confirmar que el sujeto-lector es un sujeto enteramente exiliado bajo el registro del Imaginario; toda su economía del placer consiste en cuidar su relación dual con el libro (es decir, con la Imagen), encerrándose solo con él, pegado a él, con la nariz metida dentro del libro, me atrevería a decir, como el niño se pega a la madre y el Enamorado se queda suspendido del rostro amado. (1994: 45)

Poco después de la visión de la procesión funeraria y muy a pesar de sus malos presentimientos “desoyendo una voz interior” (452) y del “presagio funesto” (ibid.) Lima-Achá visita a Nicanor Cabruja, “famoso ratero y terrible rufián” (ibid.), para que éste le muestre “un cajón [...] repleto de instrumentos de alta precisión” (453) que piensa comprar para su Consultorio de Sabiduría Popular. Allí ocurre algo muy inesperado:

Me acerqué y miré. Tratábase de un cajón de madera maciza, de un metro y medio de altura, más o menos, y estaba como nuevo. [...]

Ahora bien, yo jamás he llegado a explicarme cómo así ocurrió la cosa, y tampoco he podido imaginar qué móviles tendría Cabruja, ni de qué artes se valería [sic] para hacerme caer en aquella terrible trampa.

Lo cierto es que repentinamente y con un sordo crujido, se abrió la tapa del cajón, al mismo tiempo que aparecía en la abertura una especie de moscardón monstruoso, que sobrepasaba la altura de aquél; y ahora que yo estaba paralizado y mudo de espanto, de pronto escuché a mis espaldas la voz de Cabruja, quien me dijo al oído:

–¡No te muevas! Agarra esta barreta y házle volar la cabeza, antes de que salte!

Y yo, que estaba como enloquecido y en el paroxismo del terror, agarré la barreta que me tendía Cabruja y, sin saberse cómo, asesté un certero golpe en la cabeza del monstruo, que –extrañamente– profirió un grito desgarrador y cayó fulminado. Pues el monstruo no era tal, sino un niño que, aprisionado en una especie de disfraz que imitaba la forma de un espantoso insecto, yacía ahora con la cabeza partida, la cual colgaba en el borde del cajón y arrojaba una torrente de sangre. (454-455)

Este suceso repentino y relativamente aislado con respecto a las demás narraciones en el manuscrito de Narciso Lima-Achá, no sólo llama la atención por ser un suceso criminal cometido por Narciso y luego ignorado por su final ‘feliz’ (antes de poder denunciarlo a la policía, Cabruja sufre “un ataque cerebral o cardíaco; y en este preciso instante, su cuerpo sin vida cayó pesadamente al suelo” (455), muere como por intervención “providencial” (21)). Al mismo tiempo de responder positivamente a la pregunta de Canseco al interrogar a Narciso poco antes de su muerte (“Hace algún tiempo como tú recordarás, un niño apareció con la cabeza destrozada en una casa de la calle Yungas [...] ¿Fuiste realmente tú el asesino?” (202)) este suceso abre otra incógnita: ¿quién es el niño en la caja?

Narciso relaciona el asesinato involuntario directamente con “el presagio funesto” (452) de la procesión presenciada antes como una primera visión de sí muerto (Villena, 2011: 270). Según él se trata de “[d]os hechos, extraños al par que inquietantes, y que de alguna manera están ligados entre sí” (450). Recordemos aquí que ya vimos a Narciso disfrazado: en el reencuentro con Elbruz muy a pesar de que a su amigo le disgustan los disfraces (332) y vistiendo la ropa de fantasía en el barco que tanto aborrecía su tío y que Elbruz claramente identifica como “un disfraz [...] una porquería digna del carnaval” (288). No parece descabellado, entonces, comparar la figura del niño en la caja con la que vimos antes de Narciso como niño. Sólo que esta vez, Narciso, ya mayor, se encuentra con su propio yo de niño “aprisionado en una especie de disfraz” (454), encerrado en un cajón perteneciente a algún rufián. Ese niño que antes escribía poemas breves de amor al universo y cartas efímeras al tumbado, ese niño que antes se relacionaba más directamente, de forma íntima y ‘verdadera’ con el mundo, ahora oculta su ‘verdadero’ ser detrás de un disfraz. Si es así, Narciso Lima-Achá mata al niño que era él, el “bicho raro” (361) como había sido llamado por sus amigos durante el viaje en barco. Mata a esta relación íntima con el mundo para pasar al estado de simulaciones y engaños visto antes en la amistad dudosa que entretiene con Canseco y en la ruptura de la relación amorosa con Elbruz.

Al estar situado en pleno carnaval no es de extrañarse la carga simbólica que tiene este breve relato. El carnaval es considerado como un “símbolo del distanciamiento de Dios y del hombre pecaminoso” (Butzer, Jacob, 2008: 177)⁵³ y pone en escena un “mundo al revés”

⁵³ Traducción propia del alemán. El texto original dice: “Symbol der Gottesferne und des sündhaften Menschen” (177).

(ibid.).⁵⁴ Lo cual legitima la analogía entre la figura del niño-insecto y de Narciso-viejo: el niño ha sido matado, ya estaría libre del disfraz, mientras que ahora le tocaría a Narciso verse encerrado (455).

Es también en este sentido que Nicanor Cabruja debe morir: el encierro de Narciso no es físico, no es real, es un encierro interno, metafísico. A partir del asesinato del niño que se realiza poco después de abrir su primer consultorio (448) y de conocer a Canseco (449) podemos marcar una transformación, un cambio en él comparando los primeros escritos, los amorosos (poemas abstractos y paradójales) y los ocultos (las cartas efímeras al tumbado), con los escritos de la cuarta época de su vida: la de la amistad con Canseco poco antes de su muerte, donde la escritura toma un tono más burlesco, donde Narciso engaña a veces al otro con intención. A partir de esta ruptura en la vida de Lima-Achá, cuando definitivamente mata a Narciso-niño, su escritura se transforma, pero también se vuelve más ambigua. Con sus escritos ‘tardíos’ no sólo pretende engañar al otro, sino también se relaciona con ese otro: la escritura también resulta un medio para un relacionamiento positivo y afectuoso.

3.3.3. Narciso Lima-Achá: la opción de la escritura

Según Jostein Gaarder, se suelen atribuir las siguientes características a la experiencia mística:

1. El místico siente una unidad en todas las cosas. Existe una sola conciencia, o un Dios, que lo impregna todo.
2. Aunque el místico lleva mucho tiempo preparándose para el encuentro con Dios –o el alma universal–, se siente pasivo cuando ocurre. Es como si fuera prendido por una fuerza externa.
3. Su estado se caracteriza por su atemporalidad. El místico se siente arrancado de la realidad cuatridimensional.
4. El propio éxtasis es, no obstante, transitorio; dura sólo unos minutos.
5. Pero ha proporcionado al místico una nueva comprensión, que lleva consigo después de la experiencia.
6. Y sin embargo, esta *nueva comprensión* la vive como algo inefable, que no puede ser transmitido, por tanto, a otros seres humanos.
7. Ya que la experiencia es una paradoja, el místico recurre también a paradojas cuando a pesar de todo intenta describir lo que ha experimentado. Por tanto puede describir su vivencia como ‘vacío y plenitud’, ‘una oscuridad deslumbradora’, o expresiones parecidas. (39)

En el caso de Lima-Achá interesan sobre todo los dos últimos puntos: ¿en qué sentido una experiencia religiosa que conlleva una ‘nueva comprensión’ puede ser transmitida a otros?, y ¿cómo se manifestaría este intento en la escritura? Cuando durante su juventud, y lo que conocemos de su infancia, Narciso simplemente escribe haciendo de la escritura una experiencia,

⁵⁴ Traducción propia del alemán. El texto original dice: ““verkehrten Welt”” (ibid.).

en su adultez, el uso de la escritura es más manipulada, más mediada, como hemos visto antes en el caso de las tarjetas de presentación, de sus cartas a Canseco y otros. Sin embargo, las frases paradójales que provienen de su supuesto libro *Pensamientos de un peregrino* se asemejan a lo que Gaarder entendería por una ‘escritura mística’: “cuando a pesar de todo [de su inefabilidad] intenta describir lo que ha experimentado” (ibid.) el místico recurre a paradojas como Narciso cuando dice, por ejemplo, que “[a]mor es ser uno sin dejar de ser dos. Morir es ser dos sin dejar de ser uno” (17).

También se concede un poder casi mágico a la escritura cuando la bruja y enana Urbana Zanzetenea de Toco y Pilla concibe la escritura como un medio para aplazar la muerte. Cuando Narciso está muy enfermo y le queda poco tiempo de vida, la bruja le recomienda escribir un poema para aplazar la fecha de su muerte:

Deberás escribir un canto a las tinieblas; y este canto, según el mandato, deberá llamarse: ‘Las Tinieblas’ [...] Yo quiero socorrerte, y tú ni siquiera[sic] agradeces. Y ahora te digo una cosa: los arcanos no admiten, aunque por otra parte no niegan, la posibilidad de que tú escribas semejante canto en el breve plazo de dos meses. ¿Has entendido? Y está demás decir que si lo logras, habrás ganado en buena ley dos años de vida y nada menos; ah ya. (216-217)

Esta posibilidad de escribir contra la muerte también la profesa el personaje Jaime Saenz cuando un día “sacó a relucir unos papeles, y declaró que pensaba escribir un poema interminable, a fin de mantenerse vivo durante toda su vida” (327).

Pero resulta que Narciso decide no escribir dicho poema: “Esto ni soñar, señora doña Urbana, por más que se trate de ganar dos años de vida y nada menos. ¡Imagínese, los arcanos piden imposibles! Además, yo no soy poeta. De escribir, claro que escribo, pero solamente prosa; y eso para el uso de casa, por así decirlo” (217). La fecha de la muerte de Narciso no se aplaza, éste muere “a los dos meses de la reunión que queda referida” (223) por Canseco. De esta forma, se describe cierta desilusión con respecto al poder de la escritura.

Aunque Lima-Achá “proclam[a] [...] con orgullo [...] [su] condición de escritor” (169) tiene una relación ambigua con la escritura, porque al mismo tiempo de verse y presentarse a sí mismo como escritor, duda de sus propias capacidades de escribir. Cuando la bruja arriba referida le da la opción de escribir un poema para alargar su vida, se niega; y cuando otros lo llaman escritor se enfada como en uno de sus encuentros con el personaje llamado Jaime Saenz:

Quiero hacer constar lo siguiente, señor Saenz: yo jamás me he reputado escritor. Y si escribo mis memorias, no lo hago sino a título de modesto escribidor. Escribir es mucha cosa; yo soy apenas un pendolista. De tal manera que los problemas de lenguaje no me incumben; son cuestiones que están más allá de mis humildes alcances. (424)

Esta relación ambigua se manifiesta también en la figura de Narciso-lector. Como hemos visto, por un lado es un gran lector y, por otro lado, es considerado por sus amigos como un lector no confiable. Lima-Achá siempre está ligado a los libros –sea como coleccionista, como lector o como escritor. Sin embargo, en su labor de consultor-advino representa el otro lado de la lectura y de la escritura. Ese otro lado que no tiene necesidad de la letra impresa, de los papeles y de los libros. “Observando lo que acontece, y fijándome bien en las personas, yo aprendo lo que jamás podría aprender de los libros. Dios nos ha dado ojos para ver, orejas para oír, y manos para tocar. Ojos, orejas y manos, son los únicos libros que valen...” (275), diría Luis Limachi hacia finales del viaje en paquebote contraponiendo así “la sabiduría del corazón [a] [...] la de los libros” (ibid.). La misma que permite al tío Luis reconocer a “cada cual [Elbruz y Narciso] como espejo del otro [...] Yo miro y observo, y me doy cuenta de muchas cosas; mejor dicho me doy cuenta de todo, y me quedo pasmado; pero me callo” (ibid.). Durante el viaje, cuando viven el clímax de su relación amorosa, tanto Narciso como Elbruz se pronuncian a favor de “la sabiduría del corazón” (ibid.). Los libros, o sea la ‘sabiduría de los libros’, recién entran en juego cuando Elbruz y Narciso rompen definitivamente.

Parece que para Narciso estas dos sabidurías se van entretejiendo a lo largo de su vida. Su relación con la escritura es pues ambigua: por un lado, no podemos dejar de notar su tendencia a usar la escritura como un medio para entrar en contacto con “otro mundo”, con “el otro lado de las cosas”. Por otro lado, sobre todo durante la cuarta etapa de su vida, usa la escritura como un medio de engaño y de simulación para “embaucar a la gente” (448), pero también para compartir su “drama íntimo” (186) como admite a Canseco en una carta: “En realidad esta carta, como habrás podido advertir no es si no [sic] una confesión desnuda, un último mensaje; [...] es mi deseo hablar largamente contigo, para [...] abrirte mi corazón y confiarte muchas cosas” (190). Parece que después de la ruptura con su infancia (con el asesinato del niño disfrazado), la escritura de Narciso Lima-Achá se vuelve más instrumentalizada, pero también más lúdica y honesta: no dejan de aparecer el amor, la amistad y el humor.

Sin embargo, hay otra escritura que es quizás la más importante y más esencial para la novela: los mismos manuscritos autobiográficos de Narciso Lima-Achá. Pues aunque rehúsa escribir “Las Tinieblas” para vivir unos meses, quizás unos años más, sí escribe sus manuscritos hasta el momento de su muerte. Es pues también el hecho que apela a la única pregunta que Canseco no le hace pero que es una de las interrogantes más grandes de la novela. Esta vez es

Narciso mismo el que cuestiona: “Si me preguntas por qué no los quemó yo [los manuscritos], mi respuesta será la siguiente. Se trata de una especie de autobiografía; y su escritura no se interrumpirá mientras [sic] yo viva” (198).

Esta última interrogante a nivel diegético de la novela entra en una esfera a la que antes sólo hemos aludido: la muerte y su relación con la escritura. En la primera carta que Narciso escribe a Canseco indaga en su capacidad de escribir, el texto sobrepasa las características comunes de una carta y se convierte en un espacio de reflexión. Narciso, pretende informar a su amigo sobre su estado de salud precario para pedir asistencia o que lo visite en el hospital. Antes de notificar directa y brevemente, el escritor se explaya en reflexiones sobre su escritura:

Así enfermo como estoy, proclamo con orgullo mi condición de escritor; y la única persona que me comprende es la personita, que yo llamo Margarita. No creas que la fiebre me hace hablar; el escritor se ríe de la fiebre. Aquí la única fiebre es el cálamo, que yo llamo estilo. ¡Ahora más que nunca quisiera mostrarte una obra que ya hace tiempo me tiene loco! [...] Estoy a más no poder, y francamente no sé de donde saco fuerzas para escribirte tan largo. Estoy muy mal. A lo mejor de esta hecha me voy para siempre, lo que por otra parte no estaría del todo mal. En realidad, cuando uno está reventado, no hay nada mejor que esperar lo peor; así uno se siente mejor. En mi libro inédito *Pensamientos de un peregrino* como recordarás, hay muchas sentencias por este estilo; y modestias aparte, es un libro macabro. Ojalá no se pierda. Ojalá se publique. (169-170)

Lima-Achá establece una relación directa entre la enfermedad y la escritura: “Así enfermo como estoy, proclamo con orgullo mi condición de escritor” (ibid.). Al mismo tiempo se refiere a la obra desconocida, *Pensamientos de un peregrino*, como un “libro macabro”. La escritura se relaciona con lo patológico, se escribe desde un malestar, desde la enfermedad. En un juego paradójico se separa la enfermedad (la fiebre) de la escritura (“no creas que la fiebre me hace hablar” (ibid.)) y al mismo tiempo se la relaciona con ella (“el escritor se ríe de la fiebre” y “la única fiebre es el cálamo” (ibid.)).

Encima, el cálamo, la pluma, en un gesto metonímico se refiere a la escritura, es parte de la materialidad de la escritura. Los escritores de la novela siempre escriben con la mano, se sirven de un medio que está en contacto continuo y directo con el cuerpo: no sólo que “la producción y distribución de literatura es inconcebible sin esos soportes materiales” (Littau, 2006: 20), sino también se alude así a la escritura y la lectura como “una relación entre dos cuerpos: uno hecho de papel y tinta; el otro, de carne y hueso” (Littau: 18).

La escritura representa en este sentido otra forma de amor o incluso una alternativa a él, otra opción de vida porque “cuanto más viejo es uno, tanto más peligrosa y mortal es la enfermedad del amor” (381), como diría Lima-Achá, el sobrino. Enfermedad que hace sucumbir

al tío de forma “indelibrada” (ibid.). Aunque no termina por quedar claro lo acontecido entre Luis Limachi y uno de los amigos de Hamburgo, Narciso está seguro de que “éstos ejercían, por así decirlo, una influencia turbadora sobre [él]” (379). Parece que Luis Limachi no se decide por “sublimar sus pasiones” en la creación escritural:

La vejez es una cosa fea, en contraposición de la juventud, que es bella. La fealdad está reñida con el amor, pues amor quiere decir belleza, quiere decir juventud. Aquella prohibición, por lo tanto, ha de ser de un carácter estético, a la vez que una prohibición surgida de la moral. Es peor eso que el que transgrede ciertas leyes hallará un castigo perfectamente proporcionado a su culpa. Una de las más atroces formas de la muerte ha de ser, sin duda, aquella que se da por la falta de percepción estética. Por más lozano y juvenil que fuese en espíritu, un viejo no podrá remediar las arrugas y la fealdad de su cuerpo. No podrá compartir su lecho con un adolescente. No podrá hacerlo, sin incurrir en pecado mortal. Un viejo, si es artista, que canalice sus ansias de amor en la obra; y, si no lo es, entonces mas valdrá que incurra deliberadamente y de una vez en pecado mortal, para precipitar cuanto antes su destrucción y muerte –mi tío lo hizo; pero, según creo, incurrió en forma indelibrada. (381)

Mientras Luis Limachi, el tío, en Alemania opta por la muerte, Narciso, cuando es viejo, parece que se decide a favor de la obra, opta por la escritura. Narciso Lima-Achá tiene una relación muy íntima con sus papeles como hace saber al amigo Pablo Medina al que muestra en una ocasión su texto:

luego le dije que este manuscrito era una cosa muy íntima, y que no pensaba publicarlo absolutamente para nada. Y finalmente le recomendé que guardara el más absoluto secreto. Esto aparte, no pocas veces me he visto tentado de quemar estos papeles. En realidad, esto de llevar una crónica de mi vida y milagros resulta un poco ridícula. Pero no puedo negar que me ayuda a vivir; o sea a morir. (415)

No obstante, su relación con la escritura no deja de ser ambigua. Aunque Narciso escribe para el cajón y con la determinación impasible de quemar sus papeles, no lo hace. En realidad, como hemos visto, desea recónditamente ser leído. A pesar de la ruptura amorosa y del aprendizaje sacado de esta experiencia, hasta antes de morir Narciso sigue buscando el camino del amor (con Mariana, con Margarita o con Remi) y el de la amistad (con Canseco, con Medina, con Saenz). Aunque Narciso vive una experiencia intensa de desilusión al matar al niño que era, sigue escribiendo, sigue buscando a su lector.

4. Dos escrituras: Narciso Lima-Achá y Jaime Saenz

4.1. Una estrategia narrativa

“Cuando estaba en su escritorio escribiendo [...] Escribía y escribía, con sus papeles amontonados, bien ordenaditos. [...] Escribía sin probar bocado. [...] cuando agarraba la pluma, no se acordaba de nada. Siempre trabajaba en su cuarto, en su escritorio y nadie tocaba sus papeles”, nos cuenta la tía del escritor (Guzmán, 2010: 255). Este testimonio describe la apuesta de Saenz por la escritura como una opción de vida. Vale preguntarse, sin embargo, si aquí nos ha interesado la escritura de Jaime Saenz, ¿por qué se realizar un desvío tan detallado por las figuraciones ficcionales de escritores y lectores en una de sus novelas?

El hecho de bosquejar en *Los papeles...* a varios personajes que escriben y que leen, permite a Saenz ensayar varios caminos y opciones de vida relacionados todos con la escritura. En este sentido, la presencia de figuras de escritores, del tratamiento ficcional del género autobiográfico y de la ficción de la lectura son elecciones que nos ayudan a configurar la *figura del escritor*, también en el caso de Jaime Saenz. En la segunda novela de Saenz, las presencias de escritores y sus reflexiones sobre la escritura se convierten en mecanismos de escritura, en estrategias narrativas que al final acaban permitiendo relatar una historia: la de la escritura de dos personajes ficcionales, y finalmente la historia de una escritura imaginada por su propio autor.

En el prólogo a *El último lector* Ricardo Piglia relata la historia de la creación de un mapa sintetizado de la ciudad de Buenos Aires, construido y constantemente actualizado por un fotógrafo llamado Russel: “Un mapa –dijo– es una síntesis de la realidad, un espejo que nos guía en la confusión de la vida. Hay que saber *leer entre líneas* para encontrar el camino” (2005: 14-15).⁵⁵ Esta figura especular invierte los conceptos de realidad y ficción: Russel “no es un simple fotógrafo. Ha alterado las relaciones de representación, de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es sólo un espejismo o un recuerdo” (Piglia, 2005: 12). Se trata de un efecto que no es realizado solamente por el creador (el fotógrafo), sino también por su espectador cuando este último “reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer” (Piglia, 2005: 12). Cuando el visitante de Russel, el narrador en primera persona –identificable quizás con la voz de Piglia–, se acerca, solo, al mapa y mira los sucesos en la diminuta ciudad de Buenos Aires se convierte en un lector. Su rol es esencial en tanto que, como en el caso de un texto literario, éste necesita del espectador para ‘existir’. Así, afirma Umberto Eco:

⁵⁵ La cursiva de la cita es mía.

En la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto. [...] El destinatario se postula siempre como el operador [...] capaz, por así decirlo, de abrir el diccionario a cada palabra que encuentra y de recurrir a una serie de reglas sintácticas preexistentes con el fin de reconocer las funciones recíprocas de los términos en el contexto de la oración. (1999: 73)

Además de este rol primario del lector, el de descifrar el código y los sentidos del texto para así actualizarlo, el lector es un sujeto previsto e inscrito a nivel textual en toda obra literaria. También un mapa, como el de Russel, pierde su sentido cuando no tiene a quién orientar.

Ninguno de los escritores-narradores de la novela puede equipararse directamente al autor empírico. Aunque un texto a la manera autobiográfica (aunque sea ficcional) puede llevar a la tendencia de confundir la voz en primera persona del narrador-escritor ficcional con la del autor empírico, debe tomarse en cuenta y reiterar nuevamente el juego constante y en espiral de mediaciones que está al fondo del funcionamiento de *Los papeles...*: el discurso de Lima-Achá nos llega solamente luego de haber pasado primero a papel, luego por las manos de varios potenciales o efectivos lectores (Canseco, el cura, la Batuani) y la de un editor que aunque dice no haber cambiado nada en el texto original sí dispone los textos en dos libros, cambia el nombre de Canseco y quizás lleva a cabo otras transformaciones más. Puede ser que con la segunda novela estemos presenciando otro gesto autorreferencial de Saenz que le permite ensayar a ser otros y es ahí donde la escritura se convierte en lectura y viceversa: “en esa lectura está el paso al bovarismo: querer ser otro, querer ser lo que son los héroes de las novelas” (Piglia, 2005: 143). Para ello, Saenz eligió el género novelístico quizás porque

Indudablemente, *escribir* un autorretrato ha de ser empresa en extremo arriesgada y difícil, y por consecuencia, tanto más tentadora para quien se siente apremiado por motivaciones muy suyas, que le incitan a escudriñar la oscura imagen que se esconde a sus propios ojos en turbadores abismos.

Como se comprenderá, un autorretrato a realizarse por escrito es cosa completamente diferente de un bosquejo autobiográfico, de un ‘retrato’ literario o de unas memorias o unos recuerdos.

En tiempos, cuando andaba del brazo del alcohol, y cuando me tambaleaba en calles y plazas, perdido peregrino en lóbregos tránsitos, vislumbrando quizá un aprendizaje que empero no conocería término, tenía la manía de dibujar autorretratos en las paredes, con tiza o con un pedazo de estuco, encaramado sobre las mesas de las chinganas. A decir verdad, hoy persiste la manía, sólo que los autorretratos en cuestión no se plasman ya en la amplitud de las paredes, sino más bien en la exigüidad de una hoja de papel.

[...]

Realmente hay que ponerse la mano al pecho.

Hay que *escribir* un autorretrato [...]

Tal el problema del autorretrato: difícil y grave. De vida o muerte.

[...]

En la amplitud de la noche;

en lo profundo de la noche; en lo alto de la noche –con el pendón de un mundo olvidado,

el hombre escribe un autorretrato.

Y con unos rumores, y con unos clamores, y con unas canciones, se pierde en las tinieblas. (2012: 145)

4.2. El escritor como lector

Además de como escritor, Saenz se representa a sí mismo en la novela como lector cuando en una bodega recita unos “interesantes cuanto descabellados poemas” a Narciso Lima-Achá (483). Como en la novela, también el autor empírico era “lector de su propia obra” (Heker, 2011: 13) lo cual tiene diversas dimensiones: 1. la lectura de trabajo o de corrección (13); 2. la lectura del propio texto como algo terminado, como si fuera el trabajo de otro: que es una lectura “en estado de creación, estado de zozobra” (14); 3. una lectura curiosa desde la perspectiva de un lector hipotético (15); 4. leer un texto con distancia temporal, que “nos relaciona con aquella persona que fuimos al escribirlo” (15). De entre cinco tipos de lecturas que puede realizar un autor de su propia obra, Heker destaca una como la más grata y la que encontramos también, aunque transformada, en Saenz:

Leerlo en voz alta, para otros. Se suele crear entonces un momento mágico de intercambio, de experiencia compartida. La imposibilidad de disfrutar plenamente del cuento o la novela de que uno es autor, es vencida cuando se los lee ante un público. Escuchar las propias palabras y recibir, de algún modo, el eco que han de despertar en el otro esas palabras, permite encontrarse con ellas como por primera vez. Se verifica entonces una experiencia casi imposible: compartir con el otro la sorpresa o el placer que puede provocar el texto propio. Uno escucha su propia voz, y esa voz, escuchada también por otros, le resta familiaridad a las palabras que uno ha escrito. Uno, de algún modo, puede escucharlas como si no fuera su autor. (Heker: 15)

Unos días antes de la muerte del autor, cuenta Wiethüchter, se reunieron entre varios alrededor de la cama del enfermo y Saenz les pidió que leyeran partes de *El Señor Balbuena*. Vemos representada por Wiethüchter la figura del autor que se lee a sí mismo. Que, hasta los últimos momentos de su vida, relee su propia obra desde la voz de otro, desde su lector:

En realidad, era asombrosa la atención que prestaba, dadas las circunstancias extremas. Nosotros, nerviosos, tensos, alucinados por una muerte que se anunciaba rápida y precisa, de acuerdo con el diagnóstico médico, vigilábamos cualquier gesto, cualquier ademán, cualquier suspiro del poeta. Saenz iba descartando lectura tras lectura, finalmente, cansado por no oír lo deseado, intentó él mismo encontrarlo, pero, al tiempo de tomar entre sus manos el no muy pesado manuscrito, cayó recostado en la almohada, extenuado, abandonado toda intención de lectura. Cerró los párpados, quedando en silencio, como ido. Graves, callamos, esperando. Después de unos minutos de intensa expectativa, y al margen de todo lo previsible, balbuceó en forma a penas audible: sólo el amor salva. [...]

Al pronunciar la frase del *Fausto*, sin lugar a dudas que Saenz estaba despierto. No ignoraba, en absoluto, el trance o tránsito en el que se hallaba, y quería decir algo final. (2004: 29-30)

El placer de la lectura en voz alta está en la interacción con el otro, en la presencia del lector. Como en la experiencia descrita por Heker, la experiencia de lectura del otro, del lector, también se convierte en experiencia del escritor.

En la reciente exposición “El rostro de las letras” lanzada, entre otros, por la Dirección General de Bellas Artes en España se exponen fotografías de escritores españoles hasta la primera mitad del siglo XX con la intención de mostrar “la proximidad entre el lenguaje fotográfico y la literatura”.⁵⁶ Entre las fotografías expuestas destaca una de 1925 que muestra al escritor y filósofo español Miguel de Unamuno leyendo en su casa de Salamanca. Se lo ve recostado en una cama antigua, dos, tres libros a su lado, además de unos lentes cerrados, el escritor con mirada concentrada en el texto, el libro doblado entre los dedos de las dos manos, las piernas cruzadas. Parece una pose muy natural y casi íntima. El acto de leer está plasmado en el retrato fotográfico, y de este modo se le añade todo un nuevo ámbito de interlocutores. Unamuno como lector del libro se encuentra con el espacio textual, el ojo del fotógrafo se convierte en lector de la situación y la pose, y también el espectador de la fotografía se encuentra con la imagen. Aquí, como puede verse, pululan lectores y creadores. Además de crear esta proliferación de figuras de lectores, esta fotografía alude a un gran tópico de la literatura: el escritor como lector.

Ricardo Piglia asume este tópico como una realidad dada cuando postula que “cada escritor tiene su propia biblioteca ideal, una biblioteca excéntrica, que cambia y se transforma pero a la que se mantiene fiel” (2001: 88). Esto significaría que todo escritor es, ante todo, un lector. Es muy convincente la idea de que cada escritor construye una biblioteca personal e íntima, sea ésta virtual o física, de lecturas significativas para él. ¿En qué se diferencia, sin embargo, esta configuración y disposición de textos leídos de los que realiza cualquier otro lector? Con el escritor como lector, y Piglia lo subraya, no se trata de un lector común ni de un lector académico, puesto que éste lee de forma distinta: “Cuando uno empieza a escribir lee de manera cada vez más arbitraria. [...] es la marca misma de la pasión por la literatura” (2001: 87). Esta arbitrariedad parece ser el factor primordial y decisivo para la composición y configuración de la “biblioteca excéntrica” antes aludida. El escritor lee según su conveniencia, según gustos y pasiones, desobedeciendo al canon y la academia.

No siempre tenemos la opción de enterarnos directamente de las preferencias de lectura

56 <http://www.rae.es/la-institucion/iii-centenario/el-rostro-de-las-letras>, Septiembre de 2014

de un escritor. Pero a veces sí, en entrevistas, testimonios o textos autobiográficos están plasmadas las influencias del escritor, y podemos leer directamente qué es lo que había leído. En lo que concierne a Jaime Saenz tenemos prueba de su “biblioteca excéntrica” gracias a las variadas ediciones del libro biográfico *Memoria solicitada* elaborado por Blanca Wiethüchter donde se han juntado entrevistas, cartas personales y experiencias vividas junto al poeta y narrador:

Sus conversaciones me acercaron a Thomas Mann, aunque confieso que no logró que leyera *La Montaña Mágica*, libro que él admiraba mucho –y que a estas alturas de la revisión del texto, sí he leído, y pienso que es una de las obras más extraordinarias de la literatura universal–. A través de él conocí a W. Blake y a F. Villon. Comentábamos Dostoyevsky. Pero es en Gurdieff en el que se puede encontrar la fuente que nutrió la poética transformadora de Saenz.

A pesar de tantos nombres importantes, nuestro tráfico de libros era otro. Novelas de Dumas, Chandler, Hammet y otras. (2004: 64-65)

Este testimonio de Wiethüchter nos acerca a algunas lecturas específicas de Saenz y empieza a armar una imagen más concreta del escritor, apoyando la propuesta de Piglia que configura al escritor como lector. Sin embargo, Saenz no leía libros solamente:

Quienes lo conocieron, lo saben. Se hacían números para programar cualquier actividad, se hablaba de los misterios de la luna menguante para publicar libros, se opinaba con libertad sobre conjuraciones, se decidía según las conjunciones favorables o desfavorables, explicando los ánimos según un Júpiter benefactor, un Marte agresivo o un Saturno demasiado hostil. Mirábamos el cielo a través de un hermoso telescopio francés. Saenz vivía atento a los signos del cielo y también a los de la vida. Miraba atento los dados y atento vigilaba a la muerte. Un número, un pájaro, un fantasma, un silencio, todo venía a constituirse en signo. Un lenguaje que había que aprender a descifrar. Y no era fácil. (Wiethüchter, 2004: 28)

En este sentido, la “biblioteca excéntrica” de Saenz no se compone solamente de libros y autores concretos sino que sobrepasa el espacio textual y está propicia a incluir ‘otros textos’. Todo puede convertirse en signo, todo puede *leerse* de alguna forma: el universo mismo se convierte en libro. Otra forma de leer, también prefigurada en la novela en la figura de Narciso Lima-Achá (399) y su tío Luis Limachi como una ‘sabiduría del corazón’, una lectura que incluye la vista, el tacto y el olfato (275).

El ejemplo del escritor boliviano nos muestra que aquella “biblioteca excéntrica” aludida por Ricardo Piglia puede abarcar muchas cosas y no siempre se limita a lecturas en tanto textos literarios. Esto significa, además, que con recoger referencias de paratextos y alusiones del mismo texto literario y de ahí formar un linaje literario del respectivo escritor no se cavaría lo suficientemente hondo. Podría pensarse que el lector que pretende conocer al escritor como lector tendría que asumir un papel más activo que el de un recolector de documentos; un papel, quizás,

como el que asume Jorge Luis Borges en su ensayo breve “Kafka y sus precursores” de *Otras Inquisiciones*. En el ensayo conocido Borges realiza un ejercicio lector muy sugerente:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste al principio lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas teóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. (1989: 88)

En vez de ir en busca de referencias de textos específicos por ejemplo entre las correspondencias numerosas que se transmitieron de Kafka, Borges se basa en una reflexión guiada por la casualidad. Así, dice que atribuye algunos hallazgos al “azar de los libros” (Borges, 1989: 88).

Está dado entonces al lector, al espectador del libro imaginarse las lecturas del escritor y de esta forma crear, disponer e imaginar su propia biblioteca imposible e imaginaria. Como narrado por Lima-Achá, Saenz es escritor y lector al mismo tiempo lo cual también se manifiesta en su escritura. Así, la segunda novela de Saenz es, por ejemplo, una reactualización del mito de Narciso en varios sentidos: los papeles autobiográficos hacen de espejo donde el escritor puede mirarse. Como en el mito clásico, los personajes tienen una relación muy especial aunque inconsciente con su propia imagen plasmada en sus papeles. Muchas veces aluden a la necesidad de la escritura como acompañante, pero la relación narcisista que tienen los personajes con su yo desdoblado en la escritura sólo se sugiere. Esta escritura que en primera instancia no precisa de otro lector que del escritor mismo se convierte en la novela de Saenz en una escritura en comunidad porque están puestos junto a un nuevo manuscrito y luego se publican. Aunque los protagonistas saenzianos viven primero el mismo destino del Narciso mítico, el destino de la escritura se transforma, porque los papeles sobreviven y son leídos.

Con la intención de acercarnos parcialmente a la “biblioteca excéntrica” (Piglia, 2001: 88) e imaginaria del autor, consideramos a lo largo de los anteriores tres capítulos varios intertextos en *Los papeles...* como una lectura manifestada en la escritura a varios niveles: las lecturas por Saenz del mito de Narciso, del *Fedro* de Platón y de la leyenda de Fausto y de la novela *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Sin embargo, ahondar en la figura de Saenz como un lector merecería más espacio del que le hemos podido dar en el presente trabajo.

4.3. Una actitud de escritura

Los personajes en *Los papeles...* son escritores, narradores, poetas, literatos, docentes de literatura y adivinos; escriben autobiografías, esbozan poemas, transcriben conversaciones o canciones, leen sus textos en público o en privado, y pretenden transformar el destino a través de

la escritura o la lectura. Todo personaje puede considerarse como un escritor o un lector. Aunque algunos lo son de modo más explícito, todos leen y se caracterizan a través de sus lecturas, o por lo menos a través de su relación con la literatura y la letra escrita.

La historia de la novela se construye además alrededor de una amistad que con todos sus altibajos parece plasmarse siempre con y a través de la palabra escrita. La relación ambigua entre el acomodado Carlos María Canseco y el inconstante Narciso Lima-Achá está mediada siempre por la escritura: Carlos María recoge todo lo sucedido mientras Narciso Lima-Achá escribe su manuscrito y lo pone por escrito luego de la muerte de éste. Sin embargo, podemos preguntarnos de dónde viene la posición tan prominente de Canseco a diferencia de tantos otros personajes con los que Lima-Achá se cruza en el camino. Parece que desde su primer encuentro, Canseco está llamado a ser lector de Lima-Achá, destino que cumple al aceptar los encargos solicitados por Lima-Achá antes de su muerte.

Lima-Achá, instantes antes de morir, se despide de sus papeles y reafirma el destino previsto para ellos: “Con humildad y soberbia, digo adiós a mis papeles –y los dejo aquí, en este cajón de la cómoda, para que desaparezcan sin moverse de su sitio, en cenizas invisibles” (511). Con estas palabras finales en mente, la lectura secreta de Canseco del manuscrito parece una traición cometida con respecto al amigo recién fallecido. Pero no lo es tanto porque, como hemos visto, al escribir Narciso Lima-Achá no excluye al lector como su propia contraparte. No sólo porque al pasar sus papeles autobiográficos a las manos del amigo permite que se abra la opción de su lectura. Sino también porque Narciso, aunque no lo admite abiertamente, al escribir, desea recónditamente un lector; deseo que puede leerse, en la cuidada disposición de sus papeles en capítulos y además en marcas textuales concretas.

Esta relación única con el libro como objeto es una tendencia que se observa en el mismo Jaime Saenz testimoniada por Blanca Wiethüchter en *Memoria solicitada* al respecto de la disposición de un libro suyo: “El poeta siempre fue extremadamente cuidadoso y armaba previamente el libro de manera manual, como modelo, página por página, teniendo en cuenta espacios y sangrados, estrellas y cortes de versos” (77).

Hemos dicho que según Marcelo Villena con *Los papeles de Narciso Lima-Achá* la escritura narrativa de Saenz vive una transformación:

Publicada de manera póstuma, pero a todas luces concluida por el autor, *Los papeles de Narciso Lima-Achá* concluye también la gran exploración novelesca que Jaime Saenz abriera con *Felipe Delgado* (1980): una especie de retablo de dos cuerpos, si se quiere, que destaca tanto por la

coherencia del proyecto y el riguroso entramado del conjunto, como por el quiebre que evidencian ambos cuerpos al confrontarse y poner en escena, más allá de la ficción, los avatares de un proceso y un vuelco en la escritura saenziana. (2009: 1)

Hemos sugerido aquí que este “vuelco en la escritura saenziana” puede observarse a partir de las figuraciones de lectores y escritores del nivel diegético en la novela *Los papeles de Narciso Lima-Achá*. Pues, mientras en *Felipe Delgado* el escritor de textos en la novela siempre es Delgado (con la excepción de una nota escrita por Ramona Escalera y el epitafio de su tumba proveniente de Oblitas) en *Los papeles...* los textos insertados y reproducidos tienen varios artífices: Canseco y Lima-Achá con sus manuscritos autobiográficos, Margarita con su carta, Elbruz Ulme con dos cartas, Lima-Achá de diversas cartas, tarjetas y letreros. Mientras en la primera novela predomina un discurso focalizado desde un solo personaje, con la proliferación de escritores en la segunda novela y la estructura especular de la misma se diversifican las perspectivas.

En el caso de sus memorias del cuarto capítulo, Felipe Delgado practica una escritura que aparenta no estar pensada para el otro como un lector y se realiza, más bien, en *solitaria obsesión*. Se piensa para la soledad. El fin de esta escritura de Delgado se realiza en el soliloquio: “El contacto con sus semejantes érale indiferente por completo. Seguramente la comunicación existía de por sí, en algún lugar de la vida pura; y más allá del vivir carecía de sentido” (556). Mientras tanto, en los dos manuscritos de *Los papeles...* sí podemos leer manifestaciones explícitas del interés por un lector por parte de los escritores ficticiales. A pesar de las dudas enunciadas por ambos escritores-narradores sobre una (im)posible publicación de sus textos, encontramos marcas textuales concretas donde el escritor ficcional se dirige a un lector. En realidad, las relaciones humanas en la segunda novela de Saenz se realizan a partir y desde la escritura y la lectura como hemos podido ver en el tercer capítulo.

La escritura de *Felipe Delgado* explícitamente empeñada en el auto-conocimiento,⁵⁷ se transforma en la novela *Los papeles de Narciso Lima-Achá* en una escritura que busca la relación con el otro, con su lector. Gran parte de la relación amistosa entre Canseco y Lima-Achá se lleva a cabo sobre el papel. Narciso-niño escribe poemas para sus ‘amiguitos’ y también de adulto escribe cartas para relacionarse con amigos y amantes. Aunque también en la escritura de Lima-

⁵⁷ “Dedicado a investigar el lado oscuro de la ciudad de La Paz, Jaime Saenz confiere proporciones mágicas a ese mundo de los bajos fondos que, habitado por cargadores beodos, facilita la búsqueda mística y suprime al mundo real y objetivo” (Sanjinés, 1993:112).

Achá se observa un vuelco: mientras sus primeros escritos expresan una unidad con el universo y una creencia en la relación con el otro, sus escritos ‘tardíos’ se caracterizan por un manejo de la escritura como medio de simulación y de engaño, pero también de relacionamiento con el otro en tanto que amigo, amante o lector. Sin embargo, los textos ‘herméticos’ de Narciso, muy a la manera de las memorias de Felipe Delgado en la primera novela, aún aspiran de alguna forma a una experiencia mística como hemos visto en uno de los casos del consultorio.

La búsqueda de conocimiento de *Felipe Delgado* continúa en *Los papeles...* pero esta vez pasa por la experiencia amorosa y de escritura que ensaya una relación con el otro. A diferencia del mito de Narciso o de *Felipe Delgado*, donde el personaje desecha el amor al otro y se consume en el auto-amor, en la segunda novela, como en el caso del primer *Fausto* de Goethe, la aspiración al conocimiento absoluto se convierte en un paso por los placeres terrenales. Sin embargo, también Narciso Lima-Achá al final queda solo. Aunque ambos manuscritos, el de Canseco y el de Lima-Achá, se destinan al fuego, nunca son quemados y más bien se convierten en un libro conjunto que es publicado por un editor ficcional.

“Con humildad y soberbia, digo adiós a mis papeles –y los dejo aquí, en este cajón de la cómoda, para que desaparezcan sin moverse de su sitio, en cenizas invisibles” (511). Con esta despedida a sus papeles, Narciso Lima-Achá parece tomar el mismo camino que Felipe Delgado. El “de emprender el viaje con rumbo a la gran luz” (FD: 626) y “nunca más [hacerse] [...] presente” (FD: 629), para “vislumbrar el mundo que [le] [...] espera” (LP: 511). Pero al dedicar la última frase del manuscrito a su lector (“Canseco ya sabe” (511)), Narciso Lima-Achá mira hacia su lector. Al final de la novela se declara la imposibilidad de una escritura o lectura solitarias.

Las figuras de lectores y escritores en *Los papeles...* personifican una división: por un lado, el deseo de soledad, de escribir o leer a solas; por otro lado, el constante intento por relacionarse con el otro también a través de la escritura. Se intenta quizás lograr una *duedad*,⁵⁸ una soledad a dos, entre el escritor y su lector y viceversa. La obsesión solitaria en la narrativa de Jaime Saenz consistiría en una constante pugna entre la escritura y la lectura a solas y la escritura y la lectura conjunta, en una (no)relación con el lector o con el escritor, en un intento de conciliación de ambas ideas.

Con la puesta en escena de actos escriturales de los protagonistas de ambas novelas y de

⁵⁸ Término derivado del alemán *Zweisamkeit* como una *Einsamkeit* (soledad) a dos.

la lectura de Saenz, se problematiza también su escritura. Recordemos aquí nuestro horizonte de lectura: la escritura se concibe como un diálogo establecido entre el sujeto escritural y el sujeto lector, la lectura se considera como una interlocución. Con eso en mente, aquí se hace visible, se anticipa ya, un quiebre en *Los papeles...* en tanto que podemos observar una relación ambigua entre escritor ficcional y lector ficcional. Hay una escritura solitaria, desprovista de otro lector más que del propio personaje-autor y al mismo tiempo un deseo de comunicación e interacción entre narrador y narratario, entre escritor ficcional y lector ficcional.

Saenz se incluye a sí mismo como personaje y así pone en escena directamente una figuración de sí mismo como escritor:

Jaime Saenz [...] me llamaba la atención no menos que aquél, pues realmente era más tocado que éste, y declaraba su condición de poeta y escritor, aunque no era crítico literario, ni profesor, ni padre de familia, ni tampoco tocaba la guitarra. Pero se jactaba públicamente de tomar cocaína hasta por los codos, y de beber cuatro botellas de aguardiente por día. El caso es que se presentaba invariablemente en estado de ebriedad, y con una botella de alcohol rebajado en el bolsillo; y de repente empezaba a despotricar, y luego corría a la morgue, y regresaba profiriendo alaridos; y no se estaba contento sino cuando el escándalo llegaba a su culminación, y al fin era violentamente expulsado del hospital por la fuerza pública. (417)

Estas y otras “historias sobre el famoso señor Saenz” (418) más que describir cómo el poeta y narrador se mira a sí mismo, sobre todo ponen en escena su conciencia sobre el “personaje poeta inventado por su autor” (Velásquez, 2013: 156-157). Al mismo tiempo representan cierta relación con la escritura:

El gran amigo Saenz sacó a relucir unos papeles, y declaró que pensaba escribir un poema interminable, a fin de mantenerse vivo durante toda su vida; y dijo que este mantenerse vivo no era otra cosa que mantenerse muerto.

- Como tú sabes, yo soy de esos –afirmó luego-. O voy o no voy. O todo o nada.

- Yo aplaudo y comprendo –dijo yo-. Nosotros sabemos que lo importante es aprender, y conocemos un lugar en que se aprende; un lugar que se vislumbra entre los muertos, en los cementerios y en la morgue. Pero es un lugar que nadie sabe.

- Así es la verdad –dijo Saenz-. Es un lugar que nadie sabe; y es uno mismo. El único camino es aprender. Y para aprender lo aprendido habrá que escribir. Y para escribir habrá que vivir y morir muchos años. ¿Quién escribe? La piedra escribe. El muerto escribe.

- El mundo escribe –apunté yo.

- Es cierto –dijo él-. Y en ese mundo que escribe uno deberá vivir y morir; y deberá sacar de donde no hay un camino. Un camino interminable, una obra interminable. Yo no sé escribir.

Tengo que vivir y morir muchos años. (484)

Esta pretensión –la de escribir para no morir– parece fallar por un problema al que alude en otra ocasión cuando “dijo que había decidido escribir un libro acerca de los muertos, pero que tenía ciertos problemas de lenguaje” (423).

Aunque parece que Saenz sí ha escrito ese libro. Con *Vidas y Muertes* (1986), un libro más bien fragmentario que está dedicado a los otros y que surge de “una relación con los vivos” (12). El cambio de actitud que hemos podido observar en la novelística de Jaime Saenz parece tener continuidad en su escritura narrativa posterior o paralela a *Los papeles...* y que se manifiesta en una lectura fragmentaria de la obra narrativa de Saenz en dos sentidos. Por un lado, tomando en cuenta que relatos como *Los cuartos*, “El Señor Balboa” o los de *Vidas y Muertes* llaman a un tipo de lector [] prefigurado en la figura de Canseco: ese que además del manuscrito, lee fragmentos, citas y cartas sueltas. El escritor ‘tardío’ Jaime Saenz llamaría a lecturas más bien fragmentarias e interrumpidas como las que realizan las figuras de lectores en la última novela.

Por otro lado, también podemos sugerir la opción de una lectura fragmentaria de la narrativa saenziana que desdice la construcción de una obra principal y que lee la obra narrativa más bien de forma transversal. La obra de Saenz, aunque pensada muchas veces como totalidad, se ofrece también para una lectura más bien fragmentaria y deshilvanada. Como ya hemos postulado antes, si “una condición del éxito y del culto es la ‘desarticulación’ de la obra” (Eco, 1997: 142), la lectura fragmentaria de la obra de Jaime Saenz es quizás uno de los mecanismos que lo ha convertido en un clásico de la literatura boliviana de finales del siglo XX. Este giro abre también la posibilidad de una lectura diferente a la practicada ‘tradicionalmente’: tratando, por ejemplo, *Felipe Delgado*, *Los papeles...* como conviene al texto moderno, con una lectura que “pesa el texto y ligada a él lee, si así puede decirse, con aplicación y ardientemente [...] no es la extensión (lógica) que la cautiva, el deshojamiento de las verdades sino la superposición de los niveles de la significancia” (Barthes, 1993: 22-23). Así la lectura fragmentaria de la narrativa de Jaime Saenz permitiría, también, un encuentro de lector y escritor en solitaria obsesión.

5. Anexos

5.1. Transcripciones de las cartas en *Los papeles...*

5.1.1. Carta de Margarita al editor anónimo

“De mi alta consideración: Sabedora de que usted se dedica alma, vida y corazón a cultivar las Bellas Letras, pensé que le interesarían los papeles que ahora me permito enviarle. Estos papeles pertenecieron a mi tío Carlos María Canseco, ya fallecido; y él los guardaba bajo de llave, con mucho cuidado y con mucho cariño. Una vez dijo que se trataba de una novela sensacional, no sé si de tipo costumbrista o terrorífico, pero que quizá no la publicaría jamás. Lo cierto es que mi tío vivía solo y en una gran estrechez y un día de esos fue víctima de un ataque y se sintió morir; y habiéndome rogado que llamara al párroco de San Sebastián, que era amigo suyo y que por supuesto acudió al llamado, le entregó sus papeles y, para consternación mía, le imploró que los quemara; y sin alcanzar ya a recibir el viático ni nada, falleció. El párroco oró ante el cadáver, y luego se dirigió a mí con nerviosidad y recelo, y me dijo que desgraciadamente era muy anciano para quemar papeles, y que además era enemigo del fuego; y con esto, puso los papeles en mis manos, como dando a entender que yo era la persona llamada a cumplir aquella difícil misión; y acto seguido, hizo la señal de la cruz y se retiró. Y como a mí me daba pena quemarlos, decidí guardarlos, pero jamás los leí; en primer lugar, porque pertenecían a un muerto; y en segundo lugar, porque me daba miedo. No sé por qué, a mí siempre me han causado mucho temor estos papeles. Yo amo las Bellas Letras, respetable señor, y quería ser poetisa; pero desgraciadamente los insondables mandatos del Destino me lo impidieron. En todo caso, yo tengo un alma muy sensible, y le confieso que me habría dado una pena infinita quemar estos papeles; y como ahora estoy en vísperas de ausentarme a lejanas tierras, me tomo la libertad de enviárselos, respetable señor, rogándole muy encarecidamente que los conserve. Además usted escribe, y quizá algún día le sirvan. Y si se llegaran a publicar, tenga usted por seguro que el alma de mi tío se lo agradecería. Esperando que mi envío sea bien recibido, saludo a Ud. con mis altas consideraciones, y me suscribo como su más Atta. y S. S. – Margarita, un alma que sufre”

Noticia, 9-10

5.1.2. Carta I de Narciso Lima-Achá a Carlos María Canseco

“Muy recordado Carlos María: salud.– Las palabras huelgan. Explicaciones no caben en un breve mensaje. Ni fuerzas tengo para sujetar la pluma, que yo llamo estilo, o mejor cálamo. Mi novia es quien lleva este mensaje; Margarita es mi ángel protector. Alma noble. Ella sabe lo que para mí significa el estilo, que yo llamo cálamo. Postrado en el lecho del dolor, tan sólo ahora me dan ganas de escribir grandes cosas. ¡Oh estilo! ¡Oh cálamo! Así enfermo como estoy, proclamo con orgullo mi condición de escritor; y la única persona que comprende es una personita, que yo llamo Margarita. No creas que la fiebre me hace hablar; el escritor se ríe de la fiebre. Aquí la única fiebre es el cálamo, que yo llamo estilo. ¡Ahora más que nunca quisiera mostrarte una obra que ya hace tiempo me tiene loco!

“Disculparás las incongruencias; quería desahogarme. Tú eres un hermano. Ya te contaré muchas cosas. Lo fundamental es que ahora me tienes en el hospital. Estoy en el Hospital General de Miraflores, y felizmente este hospital me gusta; en realidad es una suerte que me guste. ¿Y qué dirías tú, si te dijera que yo no sé qué pensar ante el tremendo misterio de la vida? No te rías; la vida es realmente un tremendo misterio. Y ahora me tienes en el hospital, sin amigos, sin ayuda, sin ropa, sin consuelo. Digo mal; tengo consuelo. La personita que sabemos. Qué opinas. Yo no me burlo, ni me mofo; simplemente me río, con toda buena fe. Y la cosa es que esta frase me causa infinita gracia: “La personita que sabemos”. Qué me dices.

“Pero ahora reconozco hidalgamente que no es hora de reír. En realidad estoy muy mal. Confieso que tengo miedo. No es cuestión de hacerse el desentendido, a sabiendas de que uno tiene miedo de reconocer que está reventado. Sin ir muy lejos, en una cama vecina a la mía, hay un señor muy enfermo, que sabe muy bien que sus días están contados, y sin embargo se hace el desentendido, y se hace el que no tiene miedo, y todavía sonrío y tiene el cinismo de comer el plato de arroz que le dan, para así engañarse a sí mismo y creer que tiene apetito, supuesto que el apetito es señal de salud. Yo no critico; soy humano; pero esta clase de gente me saca de mis casillas.

“¡Cómo se ve que te estimo! Estoy a más no poder, y francamente no sé de dónde saco fuerzas para escribirte tan largo. Estoy muy mal. A lo mejor de esta hecha me voy para siempre, lo que por otra parte no estaría del todo mal. En realidad, cuando uno está reventado, no hay nada mejor que esperar lo peor; así uno se siente mejor. En mi libro inédito *Pensamientos de un peregrino*, como recordarás, hay muchas sentencias por este estilo; y modestias aparte, es un libro macabro. Ojalá no se pierda. Ojalá se publique.

“Pero ahora ven rápido. Estoy muy mal. Tengo un malestar extremadamente raro. La cosa es que yo no sé qué es la muerte, y como casualmente lo que siento es la muerte, francamente yo no sé qué es lo que siento.

“Ven rápido. Estoy en la Sala de Neurología, cama 14.– Un abrazo. Tu amigo, Narciso”.

Libro Primero, Cap. X, 169-170

5.1.3. Carta II de Narciso Lima-Achá a Carlos María Canseco

“*Apreciadísimo Carlos María*”, escribía Lima-Achá:

“No te sorprenda esta mi carta, ya que de ella me valgo para decirte muchas cosas que no puedo callar. Ante todo quiero confesar que yo, con inaudita avilantez y bajeza, y como canalla que soy, jamás he sabido ponerme a la altura de tu nobleza, y sólo he pagado con traiciones y ruindades los innumerables beneficios [y] favores que te debo. Yo sé más que nadie que las lamentaciones y las disculpas de nada valen, como no sea para poner en evidencia la miseria moral de quien las formula. En todo caso, mi intención no es precisamente lamentarme y disculparme, sino que, por el contrario, lo que me propongo es poner el dedo en la llaga; es decir, lo que yo quiero es hacer constar, en forma absolutamente clara, mi indignidad y mi vergüenza. En una palabra: quiero denunciar públicamente mis bajezas, mis insidias y mis crímenes.

“Es muy cierto que esta mi actitud puede prestarse a torcidas cuanto malévolas interpretaciones, pero eso me tiene sin cuidado, desde el momento que el único a juzgar mis actos eres tú. Desde que te conocí –y de esto hace ya años–, la historia ha sido siempre la misma: ni bien me hacías un favor –y como si me hubiera dolido el haberlo recibido–, ya saltaba yo con una traición. Otro en tu lugar, no habría vacilado en pegarme un balazo, o, en el mejor de los casos, me habría mandado a la cárcel. Lo que quiere decir que, a fin de cuentas, no sólo te debo favores y beneficios, sino que, hablando en rigor, te debo la libertad y la vida. Por otra parte, en mi conciencia está que las traiciones y bellaquerías de que te hice víctima, en ningún momento obedecieron al deliberado propósito de inferirte un daño, sino que se debieron a un impulso totalmente indeliberado, o sea, a mis malos instintos. Y es por eso precisamente por lo que yo me desprecio a mí mismo, y por idéntica razón, no vivo en paz conmigo mismo. Pues yo soy bueno y aún noble por naturaleza, y sin embargo soy ruin y canalla. Pero esto es ya otra cosa; no quiero cansarte. Allá yo con mi drama íntimo.

“Lo que sí quisiera es comunicarte que muy pronto tendré el honor de reembolsarte los gastos del Pensionado, que en forma tan generosa te brindaste a cancelar. Hace algún tiempo le escribí a Herr von Kranke solicitándole un préstamo de honor, y la respuesta, positiva por cierto, no se dejó esperar, anunciándome un giro que, según todas evidencias, llegará en estos días. Y confieso que con esto se me entró el alma al cuerpo. Pues si uno no tuviera amigos en este mundo, yo no sé qué sería de uno. Así podré también cancelar los alquileres atrasados del cuarto que ocupó en la casa de la señora Ballesteros, quien gracias a tu intercesión ha tenido la paciencia suficiente para esperar más de seis meses. En todo caso debo felicitarme por haber tenido la previsión de conservar ese cuarto a lo largo de los tres meses que duró mi estadía en el pensionado, ya que de otra manera no habría tenido donde ir, ni tampoco habría podido reabrir mi consultorio de Sabiduría Popular. Y valga la oportunidad para anoticiarte que hace ya rato he reabierto el referido consultorio, el cual funciona precisamente en mi cuarto y sin mayores inconvenientes, lo que debo agradecer a la comprensión y tolerancia de la dueña de casa, quien se limita a observar discretamente el constante ir y venir de los numerosos clientes que acuden a consultarme, lo que por otra parte me aporta buenas ganancias y me permite vivir con cierto desahogo, pues en realidad, actualmente mis gastos son muy reducidos, dada la ausencia de Margarita, quien –y esto no te lo dije– hace ya dos semanas ha tenido que viajar con asuntos personales a la Argentina. Pero en realidad estas cosas no vienen a cuento.

“A la luz de mis recientes de mis recientes experiencias en el Hospital, y a la luz de tantos acontecimientos ocurridos, no sólo en lo moral sino también en lo espiritual, durante los últimos tiempos he estado meditando sobre la soledad del hombre y su desamparo. Qué cosa atroz. Es algo que ni la muerte puede remediar. O sea que, para decirlo en otras palabras, nuestra condición humana es hasta tal punto irreversible, que estamos condenados a morir eternamente. Pues cuando uno muere, vive; y cuando vive, muere. Y algo más: el hombre vive siempre solo, y muere siempre solo. Es solo, y está solo. Por otra parte –por paradoja– los únicos amigos que tiene el hombre en este mundo son el frío y la muerte. Y que no te extrañe mi apreciadísimo Carlos María el que yo me permita consignar reflexiones de esta naturaleza; pues en eso estamos precisamente, y es a eso a lo que yo quería ir: o sea, a la miseria humana, de la que todo mortal forma parte. Para que conste, yo no pretendo justificar mis bajezas en nombre de la miseria humana, ni quiero santificarme alegando que yo soy mortal, sino que simplemente me lleva el deseo de explicarte de algún modo mi conducta, para que tú al mismo tiempo veas hasta

qué punto me conduelo de mí mismo, esto es, de una manera de ser que –y es necesario decirlo– me repugna a mí mismo. En fin, lo único que yo sé decirte es que hace ya rato he perdido la fe, y como tú sabes, esto es lo peor que le puede ocurrir a un hombre de fe. Pues yo soy un hombre de fe. Y qué terrible verdad encierra aquella sentencia que dice: A cada cual le sucede lo que se merece. Más explícito no puedo ser. Sin embargo, si algo me salva, y si algo me redime, es mi enorme capacidad para enfrentar el sufrimiento –mi enorme capacidad para enfrentar el dolor. Todos tienen –en menor o mayor grado– una capacidad para el sufrimiento y el dolor; pero no todos tienen la capacidad para enfrentarlos. Pues una cosa es soportar, o sea, sobrellevar pasivamente; y otra muy distinta es enfrentar. Y tal enfrentamiento no implica en modo alguno el querer remediar el dolor, sino todo lo contrario: implica un querer sufrir a fondo el dolor, es decir, una voluntad de adentrarse profundamente en sus raíces. De tal modo, que es éste un hacer místico, por así decirlo. De ahí que, por otra parte, yo me congratulo íntimamente por haber sido un predestinado a sufrir en este mundo. Pues mi propia manera de ser, ha sido siempre para mí una fuente inagotable de sufrimiento. Y con esto queda dicho todo.

“Ahora – y quizá abusando de tu paciencia- quisiera comunicarte lo siguiente. Hace ya algún tiempo, tengo ciertos sueños que anuncian en forma clara e indubitable mi próximo fin. En efecto, si estos sueños no se equivocan, y si yo los interpreto correctamente, la hora de mi acabamiento no tardará en llegar. En mis sueños se me aparecen caballos petrificados, honduras y amplitudes extrañamente inmóviles oscuridades que se perciben a través de puertas abiertas que sin embargo están cerradas, astros que de súbito declinan y se apagan y caen. Y estas imágenes no se revelan sino a condición de que uno haya percibido el vacío de que están hechas. Sea como fuese, hay una cosa cierta: mi fin está próximo –muy próximo, diría yo. Como tú ves, yo no quiero hacer ningún drama; en mi conciencia está que yo tomo el asunto con calma y humildad, pues el pensamiento de la muerte no es nada nuevo para mí, habituado como estoy a meditar en la contingencia de la vida, que no es sino una chispa en medio de la eterna tiniebla.

“Por otra parte, debo hacer constar lo siguiente: podría hacer drama; y tendría sobrado derecho para hacer drama: pero sin embargo, no quiero hacer drama. En una palabra: no quiero acusarte. No quiero inculparte. En tu conciencia está que las graves lesiones que actualmente sufro en el encéfalo (y que por lo demás me llevarán rápidamente a la tumba) no se deben sino a la paliza criminal que, bajo tu mirada complaciente, me propinó en Oruro el famoso Paucara Zurita, uno de los cazadores que estaban a tu servicio. ¿Y qué ocurrió luego del

bárbaro atentado? ¿Acaso fuiste capaz de condolerte de mí? Lejos de llamar al médico me hiciste amarrar a un catre en el hotel, donde en efecto me tuviste quién sabe cuánto tiempo como una bestia, y todo con la eficaz ayuda de tu ahijado y de Timoteo Huanca (a quien le regalaste plata y una escopeta a cambio de su silencio, no contento con eso, me hiciste trasladar subrepticamente a una especie de chiquero que tu amigo don Benjamín Trullenque (antiguo especialista en fraudes aduaneros y en rostros asados) puso a tu disposición para tal efecto, con la complicidad del odioso mediquillo Nataniel Zaconeta y León, a quien por lo demás aleccionaste para que me humille a propósito de una mísera botella de Steinhäger. Aunque parezca mentira, los hechos arriba consignados son reales y verídicos. ¿Testigos? Los hay por montones. ¿Pruebas? Las hay en abundancia.

“Esto aparte, lo único que yo quería era mencionar ciertos hechos; y ahí se acabó la cuestión. Es de advertir que yo jamás había tocado este punto; pero ahora lo hice, simplemente porque así lo requerían las circunstancias, y tanto más cuanto quería hacerte constar que no había perdido la memoria, y que me acordaba perfectamente de los hechos. En todo caso, puedes dar por seguro que jamás volveré a tocar el punto. Y con esto basta.

“Para finalizar, quisiera referirme una vez más al asunto que me preocupa, y que en realidad ha motivado esta carta; pues mi muerte, según todas las evidencias, como ya afirmé, parece inminente. Como tú comprenderás, yo me he tomado la libertad de seguir considerándome amigo tuyo; pues de otra manera, no me habría atrevido a escribirte. Y lo hago de todo corazón y llevado por la más auténtica y absoluta buena fe. En realidad esta carta, como habrás podido advertir, no es sino una confesión desnuda, un último mensaje; pues quien la suscribe no tiene ya prácticamente ningún vínculo con este mundo. Es así que ahora quiero formularte un ruego, que deberás considerar como la última voluntad de un amigo ya difunto. Y ese ruego – si no es mucho pedir – consiste en que me concedas una entrevista. Es mi deseo hablar largamente contigo, para – si me lo permites – abrirte mi corazón y confiarte muchas cosas. Como tú sabes, yo no tengo a nadie en este mundo; y a ese paso, tengo algunos encargos, muy míseros por cierto, pero encargos al fin. Su cumplimiento – y de esto puedes estar plenamente seguro- no implicará para ti ninguna molestia ni compromiso alguno; y en el peor de los casos, exigirá un poco de buena voluntad y nada más.

“De todas maneras, hay tiempo todavía; pero lo que no quisiera es dejarme sorprender por los acontecimientos. El giro de Herr von Kranke, según espero, llegará la próxima semana a más

tardar; y según mis cálculos, será ese el principio del fin.

“Así, pues, quiere decir que la próxima semana tendré el honor de pasar por tu oficina, en primer lugar, para cancelar la suma adeudada; y en segundo lugar, para saber el resultado de mi súplica.

“Te saluda con toda humildad, Narciso Lima-Achá”.

Libro Primero, Cap. XI, 185-191

5.1.4. Carta de Elbruz Ulme a Narciso Lima-Achá

“Tu envío del martillo me causó mucha gracia, pero también me dio un poco de miedo, un miedo por ti y por mí, para que lo sepas. Tanto tú como yo entendemos muy bien, pero muy bien, lo que significa el martillo, y ¡cuidado! El día en que cualquiera de nosotros dos se porte desleal, estará totalmente perdido para el otro, pero me imagino que también estará perdido para sí mismo. Ese martillo nos pone en guardia; nos previene; significa el peligro de la deslealtad. Ahora dime: ¿Me equivoco? Por eso mismo lo has enviado tú, pero pierde cuidado, y lo único que quiero decirte es que estoy desesperado de verte. ¡Y que pase rápido el tiempo! Hoy, 12 de agosto, recibo tu telegrama, pero todavía falta mucho para el 11 de septiembre, día en que de todas maneras partiré de Vigo; he decidido viajar por tierra, en los trenes expresos. Así podré estar el 13 en Wiesbaden. Pero no quiero verte en la estación. Hay muchos trenes, y es necesario evitar los errores que siempre malhumoran. La cosa es sencilla; a mi llegada, quiero darte encuentro directamente en el lugar donde ya estarás esperándome tú, y claro que tendrás que indicarme por telegrama el hotel y otros detalles, con toda exactitud, en cuanto hayas llegado a Wiesbaden. Y se entiende que me esperarás... como es debido”.

“Vi la partida del buque, tal como te lo prometí, y me quedé por largo rato en una ventana hasta que se perdió a lo lejos; y pensaba que también mirabas tú la ciudad donde estaba yo; ya veo por tu carta que no me equivocaba al pensar así. Ahora te confieso: me ha causado envidia esa aventura, a la que llamas: “la aventura en la noche oscura de popa”. Es el lado verdaderamente bueno de las cosas. En la terrible soledad, en el terrible vacío, sentir la grandeza de uno mismo frente a la boca de las tinieblas... ¡Eso me gusta, es tu noche oscura de popa! Aventura es la aventura del espíritu, la del alma, y por eso mismo, no la hubieras conocido tú a no ser por mí. Lo que pensaste cuando desaparecí del bar, tus reflexiones sobre la libertad y el vicio, me hacen pensar en que no soy yo el que piensa, sino alguien que vive en el silencio. Esto es muy raro,

muy cómico. Imposible de explicarte por escrito. El vicio es como el silencio; es alguien que piensa en el silencio, y no se encuentra en ninguna otra parte. Eso pienso yo; y al pensar así, pienso que el que piensa no soy yo, sino que piensa alguien, el cual piensa en el silencio. Y sin embargo, pese a lo que pienso, nada tengo que ver con el vicio: pero lo presiento. Y eso me extraña. Me ha llamado muchísimo la atención todo lo que dices al respecto, y tengo todavía que pensar. Y ahora te digo: ¿sabes?, tienes que aprender a ser tan comunicativo cuando hablas conmigo, como lo eres cuando me escribes. En tu carta me dices muchas cosas, y eso me parece Kolosal (con “K”). Pero cuando hablamos, apenas abres la boca, con muy raras excepciones, y soy yo el único en hablar y hablar. ¿Tienes miedo de decirme lo que debes y lo que sientes y lo que piensas cuando estamos frente a frente? Te acortas cuando me miras, y demás cosas, pero tienes que prometerme que eso no ocurrirá más. ¿Entendido?!

“¡Buenos días! Así te saludo porque era muy tarde anoche, estaba muy cansado, y tuve que dejar a medias mi carta. En todo caso, quería decirte algunas otras cosas y de todos modos seguir escribiéndote, porque he leído de nuevo tu carta, y esta vez con toda calma. Entre paréntesis, te aviso que no iré hoy por la mañana a la oficina. Herr Ottmann, el representante de mi padre aquí, es definitivamente un cerdo, ciento por ciento. Me hace trabajar como negro y tengo que obedecer como soldado. Es la disciplina de la firma, no hay remedio. Pero como ya te dije, pronto me independizaré, y mientras tanto quiero demostrar una conducta ejemplar. No quiero que llegue a oídos de mi padre ninguna queja; así puedo estar feliz contigo y sin que nadie me moleste, por una semana o dos, a título de vacación. Hay una gran verdad: mi padre es una gran persona, y yo le tengo una gran admiración; nunca me niega nada, porque mi conducta es correcta. Herr Ottmann me trata en su casa como a rey, y lo malo es que tiene una hija muy, pero muy linda, eso no puedo negar, como no podría negar la hermosura de una rosa, por más que esta flor no me guste. Soy respetuoso y amable con la chica, pero ahora te contaré un chiste: el otro día fuimos todos juntos al cine; es decir, toda la familia Ottmann y yo, y había que ver qué contento estaba el viejo..., quien seguramente ve en mí un gran partido para su hija. ¡Pero si supiera quién soy, te imaginas! Pero no quiero cansarte más con estas cosas sin importancia.

“Te confieso que me deslumbra tu reflexión sobre el adiós: tú le has dicho adiós a una cosa, para que este adiós te ate a ella; para identificarte con ella, mejor dicho. Y es ésta la verdadera manera de decir adiós. Yo creo que uno ya ha tenido que posesionarse en forma total del objeto de adiós, para poder comprender y sentir el significado de semejante adiós. Se trata de haberse posesionado

de una cosa que llegó a ser como uno mismo, y que es uno mismo, en realidad. Me expresaré con mayor claridad al decir que éste es un adiós a ti mismo. Ahí se puede encontrar el peligro en toda su grandeza, es decir, el que solamente se da en la aventura. Aquí no se trata del peligro de perder la vida o cualquier otra cosa. No se trata de una palabra cuyo significado tan sólo se confirma por alguna consecuencia. Quiero decir lo siguiente: tiene que haber peligro del peligro; se trata del peligro en sí. Decir adiós..., decirle adiós a uno mismo, eso sí que es peligroso: muchísimo más peligroso que arrojarse al cráter de un volcán en erupción. Yo creo que el de verse en el borde de ese abismo, que se llama el alma, y decir adiós; eso puede significar que el abismo de tu alma se ha posesionado de ti, y tú de él. ¡Quién sabe! ¡Quién sabe si con esto me dejo llevar ingenuamente en alas de la fantasía! De cualquier modo, yo siento que es así, porque yo mismo, yo mismo me he sentido decir este adiós. Pero no me es posible explicarme, y solamente ahora podría ponerme a pensar sobre cómo hacerlo”.

“¡Según lo que me cuentas, por fin Warlimont y sus amigos salieron de su curiosidad al conocer al bicho raro que eras tú! Todos ellos son muy buenos muchachos, excepto Warlimont precisamente: es un hipócrita, un mal tipo; y menos mal que ha desaparecido del mapa. ¡Yo hubiera querido estar contigo, y con tu tío, para la celebración de las fiestas de tu Patria! Bien hecho que tu tío se haya emborrachado. ¿Y tú? No me dices nada de ti, pero me imagino que también te emborrachaste, y si lo has hecho, ¡quedas disculpado! Es muy cómico; pero quiero decirte que a mí me pasa al escribirte, más o menos lo que a ti cuando hablamos frente a frente, o sea que me pongo tímido, aunque mucho menos que tú. Y te lo confieso con toda sinceridad, para que lo sepas. Es una cosa que acabo de descubrir en este momento, y desde que comencé mi carta me molestaba. ¿Podría deberse a que yo conteste una carta tan linda como la tuya, con una tan idiota como la mía? Como ves, no tengo nada realmente interesante que contarte, por desgracia; lo único que hago es comentar como mejor todo lo que me dices tú. Precisamente me indigna que esa timidez mía al escribirte, me prive de contarte muchas cosas muy íntimas, las que ya no pueden ser íntimas al tratarse de ti. ¡Y no te imaginas lo que me gustaría contártelas! Pero ya podrás imaginarte de qué se trata, más o menos, con sólo decirte que pienso mucho en ti. Además esas cosas no se dicen por carta..., y me guardo las ganas para el 13 de septiembre: ¿entendido?”

Libro Segundo, Cap. XIV, 358-362

5.1.5. Carta de Narciso Lima-Achá a Elbruz Ulme

“Yo te saludo, Elbruz Ulme. Que no te extrañe esta carta. No deseo respuesta. Lo que deseo es ponerte en guardia. Estás solo. Estás absolutamente solo. Si dejas de ser lo que tú eres, es feo estar solo. Si no eres como el mundo, es peligroso estar solo. Aunque lo feo es peligroso, sin embargo, lo peligroso no es feo; en cualquier caso, la aniquilación te espera. Son cosas que se me ocurren. Y yo les doy importancia. No juegues con la muerte. La otra noche he tenido un sueño. Soñaba que la tierra se acercaba al sol, y que luego estallaba. Tú eras tú, pero querías ser la tierra; la tierra era la tierra, y el sol era el sol. Esta carta no requiere respuesta. Lo único que quiero es que la leas. Y nada más.- N. Lima-Achá.[”]

Libro Segundo, Cap. XX, 433-434

5.2. Cronología de la vida de Narciso Lima-Achá

Fechas	Acontecimientos históricos	Acontecimientos en la novela
1914		Macata, Nacimiento de Narciso Lima-Achá
1932		Partida en barco a Europa: “Una vez habe cumplido los 18 años de edad, mi tío [...] decidió inopinadamente emprender viaje a Europa, llevándome a mí” (254).
04-08-1932		Despedida de Elbruz y de Narciso en el puerto de Vigo
06-08-1932		Llegada al puerto de Calais: “nos tocó celebrar el 6 de Agosto en vísperas de arribar allí” (351).
09-08-1932		Llegada a Hamburgo: “a los tres días el buque entraba en la rada de Hamburgo” (352).
13-09-1932		Elbruz y Narciso se reencuentran en Wiesbaden (358)
septiembre 1932	Inicio de la Guerra del Chaco	Muerte del tío Luis: “a mediados de septiembre, poco después de la muerte de mi tío estalló la guerra con el Paraguay” (425). “algún tiempo en Frankfurt y Leipzig” “largo tiempo en Trier”
30-06-1934	“La noche de los cuchillos largos”/ “Golpe de Röhm”	“o sea, dos días antes de mi llegada a Hamburgo después” (426).
02-06-1934 Julio 1934		Encuentro con Kluge en Hamburgo. Viaje con Kluge a Berlín para presenciar un discurso de Hitler en la Ópera Kroll: “principios de julio tomamos el tren con destino a Berlín” (433). “varios días solo en Berlín” (433). Conoce a Mariana Wolf: “Vivimos cerca de dos años” (444).
Julio 1936		Retorno a Bolivia: “Un fuerte deseo de retornar a la patria me había acometido” (445)
Agosto 1948		“Poco antes del Cuarto Centenario de La Paz, en agosto de

20-10-1948	Cuarto Centenario de La Paz	1948, me nombraron agente consular en cierta población fronteriza, importante desde el punto de vista aduanero” (446).
Abril 1952	Revolución de Abril	Retorno a La Paz: Narciso rechaza presidencia del Jurado Nacional de Aduanas y primera apertura del Consultorio de Sabiduría Popular
1969		“en las oficinas de la Dirección General de Aduanas [...] cumplí 55 años de edad y nada menos” (412). Amistad con Carlos María Canseco
¿?		Muerte de Narciso Lima-Achá

5.3. Bibliografía

5.3.1. Obra narrativa de Jaime Saenz

SAENZ, Jaime

- 1979 *Imágenes Paceñas, lugares y personas de la ciudad*, La Paz, Difusión Ltda.
- 1991 *Los papeles de Narciso Lima-Achá*. La Paz, Instituto Boliviano de Cultura.
- 2008 *Los papeles de Narciso Lima-Achá*. La Paz, Plural editores.
- 2008 (2) *Prosa breve*, La Paz, Plural editores.
- 2011 *Felipe Delgado*, La Paz, Plural editores.
- 2012 *Vidas y Muertes*, La Paz, Plural editores.
- 2012 (2) *La piedra imán*, La Paz, Plural editores.
- 2012 (3) *Tecnolencias*, La Paz, Plural editores.
- 2012 (4) *Felipe Delgado*, La Paz, Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia, Carrera de Literatura, Plural Editores.

5.3.2. Textos críticos sobre la obra de Jaime Saenz

ALFARO, Raquel

- 2003 *El rEvEnTaR de la máquina jubilosa de Saenz* (Júbilo, umbral de conocimiento y experiencia límite). Tesis de licenciatura, La Paz, Carrera de Literatura, UMSA.

ANTEZANA, Luis H.

- 1985 *Ensayos y lecturas*. La Paz, Altiplano.
- 1985 (2) “La novela boliviana en el último cuarto de siglo”, en *Tendencias Actuales en la Literatura Boliviana* Sanjinés (ed.), Minneapolis, Institute for Study of Ideologies & Literature/Instituto de Cine y Radio-Televisión. 27-54
- 2005 *La Bodega de Jaime Saenz*, Cochabamba, Fundación Simón I. Patiño. (Libro multimedia)
- 2013 “Lecturas de Jaime Saenz”, en *Mariposa Mundial* N° 21, La Paz. 38-41

ASTETE DIAZ, Álvaro

- 2008 “Presentación”, en *Los papeles de Narciso Lima-Achá*. La Paz, Instituto Boliviano de Cultura. Pág. 7

GARCÍA PABÓN, Leonardo

- 1983 “Las memorias y el lenguaje de *Felipe Delgado*”, en *El Paseo de los Sentidos*, La Paz, Instituto Boliviano de Cultura. 259-267
- 2007 “Paradójicos cadáveres nacionales: la poética de Jaime Saenz”, en *La patria íntima*. La Paz, Plural Editores. 213-248
- s.f. “Nota biográfica”, en www.darkwing.uoregon.edu/~lgarcia/Saenz/Biografia.htm, último acceso:23-06-2015, 12:15 hrs.

GONZALES SALINAS, Gilmar

- 1994 “La última novela de Jaime Sáenz: *Los papeles de Narciso Lima-Achá*”, en *Hoy*, La Paz, 9 de octubre de 1994. Pág. 16
- 2003 “Las lecturas en *Felipe Delgado*”, en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Tomo II, La Paz, PIEB. 403-413

MONASTERIOS, Elizabeth

- 2003 “La provocación de Jaime Saenz”, en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Tomo I. La Paz, PIEB. 328-402

MURILLO, Mauricio Aliaga

- 2011 “La revelación no revelada: La escritura paradójica en la poesía de Jaime Saenz”, en *La crítica y el poeta, Jaime Saenz*, La Paz, Plural editores. 91-125

ORIHUELA, Juan Carlos

- 2003 “La peregrinación vigilante. Tendencias de la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX”, en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Tomo I, La Paz, PIEB. 200-226

ORTEGA, José

- 1983 “Felipe Delgado de Jaime Saenz – Fantasmagoría boliviana”, en *El paseo de los sentidos*, La Paz, Instituto Boliviano de Cultura. 269-276

SANJINÉS, Javier

1993 “Marginalidad y grotesco en la moderna narrativa andina: el caso de Jaime Saenz”, en *Unitas*, N°5, La Paz. 111-120

SOUZA C., Mauricio

2013 “Citas para una historia de fantasmas: Llovía a torrentes”, en *Mariposa Mundial* N° 21, La Paz. 55-57

VELÁSQUEZ G., Mónica

2011 “Del olor, la música y el aire de poeta: Algo de lo invisible en la poesía de Jaime Saenz”, en *La crítica y el poeta, Jaime Saenz*, La Paz, Plural editores. 127-169

VILLENA A., Marcelo

1998 “Para leer el otro lado”, Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz. [inédito]

2007 “Ejercicios capitulares con algunos textos de Jaime Saenz y Blanca Wiethüchter”, en *Estudios Bolivianos* N° 13, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos (IEB), Facultad de Humanidades y CC.EE., UMSA. 95-167

2009 “Libros clave de la narrativa boliviana (X). La obra novelesca de Jaime Saenz (2) *Los papeles de Narciso Lima-Achá*”, en *Rinconete*, Cervantes Virtual.

2009 (2) “Libros clave de la narrativa boliviana IX. “La obra novelesca de Jaime Saenz *Felipe Delgado*”, en *Rinconete*, Cervantes Virtual.

2011 „Por los ríos y los campos: La narrativa de Jaime Saenz”, en *Las tentaciones de San Ricardo*, La Paz, Gente Común. 173-282

2012 “*Felipe Delgado* de Jaime Saenz”, en *Felipe Delgado*, La Paz, Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia, Carrera de Literatura, Plural Editores. 19-47

2014 *El preparado de yeso. Blanca Wiethüchter, una crítica afición*. La Paz, IEB, IIL, Plural Editores.

VVAA (Miembros del taller ‘hipótesis’)

1986 “Escribir antes y después de la muerte (Sobre la obra poética de Jaime Sáenz)”, en

- Revista Iberoamericana*, Vol. III, Núm. 134, Enero-Marzo. 285-289
- 1986 (2) “Dos novelistas contemporáneos: Jesús Urzagasti y Jaime Saenz”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. III, Núm. 134, Enero-Marzo. 279-282

WIETHÜCHTER, Blanca

- 1975 “Las estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz”, en Saenz, Jaime, *Obra poética*, La Paz, Biblioteca del Sesquicentenario de la República. 267-425
- 2000 *Si digo muerte, ¿moriré? Rasgos románticos en la literatura latinoamericana*, Cuadernos de literatura N° 2, La Paz, UMSA, Carrera de Literatura.
- 2003 “El arco de la modernidad”, en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Tomo I, La Paz, PIEB. 200-226
- 2004 *Memoria solicitada*, La Paz, Ediciones del Hombrecito Sentado.

5.3.3. Otros textos citados

ANÓNIMO

- 2009 “El rostro de las letras”, en *Real Academia Española*, Madrid,
<http://www.rae.es/la-institucion/iii-centenario/el-rostro-de-las-letras>

BAL, Mieke

- 1978 “Mise en abyme et iconicité”, en *Littérature* VIII. 116-128

BARTHES, Roland

- 1987 *El grado cero de la escritura*, México, siglo veintiuno editores.
- 1993 *El placer del texto*, México, siglo veintiuno editores.
- 1994 *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Ed. Paidós.
- 2005 *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI.

BIANQUIS, Geneviève

- 1955 *Faust a travers quatre siècles*, Paris, Editions Montaigne.

BORGES, Jorge Luis

1989 “Los precursores de Kafka”, en *Obras completas*, Barcelona, Emecé. 88-90

BUTZER, Günter y JACOB, Joachim

2008 *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart, Metzler Verlag.

CALVINO, Ítalo

1992 *Por qué leer los clásicos*, México D.F., Tusquets Editores.

ECO, Umberto

1984 “Apostilla a *El nombre de la Rosa*”, en *Anàlisi*, N° 9. 5-32

1997 *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen.

1999 *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.

ESTEBANEZ C., Demetrio

2001 *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.

ETTE, Ottmar

2011 *Roland Barthes zur Einführung*, Hamburg, Junius.

FLAUBERT, Gustave

1983 *Madame Bovary*, Colombia, La Oveja Negra Ltda.

GENETTE, Gérard

1972 *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

1987 *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

GUSDORF, Georges

1948 “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *29/Suplementos Anthropos*, Barcelona. 9-20

GUZMAN VDA. DE UFENAST, Esther

2010 “Jaime”, en *Mariposa Mundial* N° 18, La Paz. Pág. 255

HEKER, Liliana

2011 “Algunas reflexiones acerca del 'autor como lector'”, en *Siluetas de Papel, el autor como lector* [compiladoras: Carmen Perilli, María Jesús Benites], Buenos Aires, Corregidor. 11-22

HUTCHEON, Linda

1980 *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.

ISER, Wolfgang

1984 *Der Akt des Lesens*, Stuttgart, UTB.

1987 “Los actos de comprensión del texto”, en *El acto de leer. Teoría del efecto estético* [Traducción del alemán por J.A. Gimbernat], Madrid, Taurus. 175-216

JAUSS, Hans Robert

1994 “Shakespeare im Horizontwandel der Moderne – eine Rezeptionsgeschichte von King Lear”, en *Wege des Verstehens*, München, Wilhelm Fink Verlag. 181-209

KLARER, Mario

2011 *Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft: Theorien, Gattungen, Arbeitstechniken*, Darmstadt, WBG.

KELLERHOFF, Sven Felix

2012 „Wie Hitlers Gebirgsjäger den Kaukasus stürmten“, en *Die Welt*, Berlin, 21-08-2012, <http://www.welt.de/108696384>, último acceso: 13-08-2013, 8:28 hrs.

KRISTEVA, Julia

2006 *Historias de amor*, México, Siglo XXI Editores.

LEJEUNE, Philippe

1971 “Le pacte autobiographique”, en *L'Autobiographie en France*, A. Colin. 13-46

LITTAU, Karin

2006 *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*, Buenos Aires, Manantial.

MAGNÉ, Bernard

1989 “Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel: l'exemple de *La Vie mode d'emploi*”, en *Perecollages*, B. Magné, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989. 61-65

MANN, Thomas

1974 *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.

2009 *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo* [traducción de Eugenio Xammar], Barcelona, Edhasa.

2013 *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.

OVIDIO

1999 *Metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial.

PAULS, Alan

2004 *El factor Borges*, Buenos Aires, Editorial Anagrama.

PAZ, Octavio

1993 “Eros y psiquis”, en *La llama doble*, Madrid, Seix Barral. 30-74

PIGLIA, Ricardo

2001 *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.

2005 *El último lector*, Barcelona, Anagrama.

PLATON

2010 *Fedro* [Edición: Emilio Lledó], Madrid, Editorial Gredos.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (R.A.E.)

2015 *Diccionario de la lengua española*, Madrid, www.rae.es.

SPANG, Kurt

2000 “La novela epistolar. Un intento de definición genérica”, en *Rilce*,
Universidad de Navarra. 639-656

5.4. Agradecimientos

Antes que nada al Dr. Marcelo Villena Alvarado por su apoyo constante, sus lecturas cuidadosas y sus sugerencias siempre enriquecedoras.

A los lectores del tribunal de esta tesis, Dr. Mauricio Souza y Dra. Alba María Paz Soldán, por su tiempo y apoyo.

Al *Equipo Roland Barthes La Paz* y sus integrantes, Marcelo Villena, Gilmar Gonzales y Jorge Estévez, por su amistad, sus opiniones y su motivación.

A la Dra. Mónica Velásquez por motivar el trabajo con la figura del lector.

A Peter Reus por la inspiración y los libros, a Klaus Mösel por mostrar la belleza de las excepciones y a Birgit Seifert por su amistad y apoyo.

A Halina Hyzy y Sigrid Savelsberg del Goethe-Institut La Paz por el apoyo y las oportunidades.

A todos los que me acompañaron en el camino de la elaboración de esta tesis sin nunca perder la paciencia: Gonzalo, Daisy, Violeta, René C., René M., Rosa, Alejandro, Tomás, Chalo, Alejandra y Emma.

Quiero agradecer a Alvaro por haber leído esta novela hace mucho tiempo y por haber aparecido un día *im wunderschönen Monat Mai, als alle Knospen sprangen, ...*

A mis hermanas y mis padres por siempre estar ahí.

Gracias a todos ustedes