Jaime Saenz

OBRA POETICA

(Seguido de LAS ESTRUCTURAS DE LO IMAGINARIO EN LA OBRA POETICA DE JAIME SAENZ, por Blanca Wiethüchter)

BIBLIOTECA DEL SESQUICENTENARIO
DE LA REPUBLICA

El Comité Nacional del Sesquicentenario de la República ha querido honrar esta magna celebración de modo efectivo al par que perdurable contribuyendo a la difusión de las ideas y las enseñanzas que nuestros pensadores y escritores supieron aportar en pro de una Bolivia mejor.

Nada tan apropiado para cumplir dicho propósito como la publicación de la **Biblioteca del Sesquicentenario de la República** que hoy presentamos, a título de homenaje modesto quizá, pero no obstante, muy digno de la causa que todos los bolivianos en común persiguen esforzadamente para plasmar en definitiva una conciencia nacional.

*

Obras de historia, novelas, diversos ensayos y biografías, han venido figurando hasta hoy en la Biblioteca del Sesquicentenario de la República, con la sola excepción de la poesía. De ahí nuestro propósito de publicar algunas obras del género, seguros como estamos de llenar así un sentido vacío.

El libro de poesía que en esta ocasión entregamos comprende la obra publicada de Jaime Saenz, "quizá el más importante poeta del neosurrealismo, en lengua española", al decir de Alvaro Bonilla Aragón en "El Tiempo", de Bogotá, y en sus páginas se ofrece un doble motivo de interés para los lectores al haber sido complementadas con un estudio de Blanca Wiethüchter sobre la obra del autor, presentado y defendido en 1975 en calidad de tesis de grado ante la Universidad de París — VIII — Vincennes.

OBRA POETICA

Jaime Saenz

OBRA POETICA

(Seguido de "Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz", por Blanca Wiethüchter).

BIBLIOTECA DEL SESQUICENTENARIO
DE LA REPUBLICA

La Paz - Bolivia

VOLUMEN No. 14

Es propiedad del autor.
Quedan reservados los derechos de acuerdo a Ley, bajo el registro N° 1975/75.

Impreso en Bolivia — Printed in Bolivia
Primera edición, diciembre de 1975

Editores: Biblioteca del Sesquicentenario de la República. — Bolivia.
Impresores: Litografías e Imprentas "UNIDAS", S.A.

Jaime Saenz nació el 8 de octubre de 1921 en la ciudad de La Paz, Bolivia.

Su obra poética es la siguiente:

1955 *El escalpelo.* Talleres Gráficos "El Progreso", La Paz, Bolivia.

1957 *Muerte por el tacto.* *"Editorial Boliviana"*, La Paz, Bolivia. Edición privada de 100 ejemplares, numerados y firmados por el autor. Composición en caja por el impresor don Daniel Bilbao La Vieja.

1960 *Aniversario de una visión.* Empresa Editora Burillo, calle Cisneros 1852, La Paz, Bolivia. (2da. edición, reimp. offset, 1961).

1964 *Visitante profundo.* Empresa Industrial Gráfica E. Burillo, calle Cisneros 1852, La Paz, Bolivia.

1967 *El frío.* (Con *Muerte por el tacto,* 2da. ed., y *Aniversario de una visión,* 3ra. ed., en un volumen). Cooperativa de Artes Gráficas E. Burillo Ltda., Av. Simón Bolívar 1825, La Paz, Bolivia.

1970/72 *Al pasar un cometa.* (En prensa).

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

1974. *La noche del viernes.* Poema teatral. Inédito.

1974 *Bruckner.* (En prensa).

1974 *Perdido viajero.* Libreto de ópera.

1975 *Las tinieblas.* (En prensa).

Además tiene dos novelas:

Felipe Delgado (próxima a publicarse).

La identidad (en preparación).

Este libro comprende las obras ya publicadas de Jaime Saenz:

El escalpelo, 1955;

Muerte por el tacto, 1957;

Aniversario de una visión, 1960;

Visitante profundo, 1964;

El frío, 1967;

Recorrer esta distancia, 1973.

El estudio realizado por Blanca Wiethüchter, que figura en la parte final, contiene una interpretación de estas obras, así como también de aquellas otras aun no publicadas, a saber: *Al pasar un cometa*, *Bruckner*, y *Las tinieblas*.

El escalpelo ha quedado al margen de dicho estudio.

EL ESCALPELO

(1955)

MEMORANDUM

Me vio en la esquina y quería pararse pero yo le dije que no pusiera reparo en hacerlo por ser ello arbitrario y falto de sentido entonces habríamos quedado en lo mismo sin que se le dijera nada de lo que iba a suceder con el niño que iba llorando en la tarde después de la lluvia cuando ella me dijo que no lo hiciera pero yo lo hice y la esquina continuaba allí mismo donde me indicaron que esperara hasta la una y poco a poco me hiciera de lado a los compromisos substituyendo mi persona por otra más echada hacia atrás y que tuviera pronto la disposición de que no hable más del asunto sin que por eso tampoco se pudiera exigir mucho o se fuera a desembolsar todo lo que no tenía o podría poseer paradito haciéndose arreglar los tirantes del pantalón diciendo más arriba más abajo con su carita de hombre ahorrativo y lavándose las manos como en una feria pero le advertí con un cohete que ni yo ni él íbamos a declarar nada que estuviese en contra de todo lo que se había hablado sin

dar lugar a dudas o que digan todo esto o aquello de la ducha que por lo demás funcionaba regularmente siempre que se abriera con calma y mesura el grifo pero cuando se detuvo en la esquina todos convergieron a verlo como a una aparición entonces se rascó la mejilla y aparecieron sus antiguos recuerdos que le daban a entender dilemas con los cuales se había rozado y había tenido que ver al oír hablar de lo que a él no le gustaba ni juzgaba necesario decirlo ni recordarlo pero le fastidiaba que le dijeran que solo él era sin saber lo que habría podido suceder si se daba la vuelta para ver el puente colgante por el que pasaba Juan con sus amigos y amigas gritando y sacando la lengua pero no le causaba disgusto por volubilidad siempre que se hacía el agradecido ante todo lo que había visto en la esquina cuando se detuvo sorpresivamente y le dije que nada importaba pero me respondió con los ojos que habría valido la pena no pensar y aclarar mojándose la cabeza rápido y sin ambages y yo no encontraba ningún medio de determinación cuando jugó con su lengua y sacó el pañuelo seco de su bolsillo acordándose de lo que le había dicho alguna vez en son de burla y mofándose secretamente ni para nada le servía lo que había aprendido cuando iba a la escuela y su madre le tiraba las orejas hasta sangrar las manos yo le contesté que de todos modos de nada serviría estar alerta ni volver a pensar en el asunto sin acabar por fin de dirimir las cosas o que quién tuviese la culpa de lo que decía o se entrenase en el zaguán todas las mañanas de arriba abajo ni cualquiera que fuese el eco o la luz que le iluminaba no jugaba rol y lo que pasaba era tardío y sin razón y se puso un poco furioso cogiendo el velador pero volvió a la cordura y a hablar con voz leve y temblorosa y los ojos redondos y el cuello muy adelgazado so-

bre los hombros tambaleantes sin forma definitiva cuando el resplandor verde del patio comenzó a entrar poco a poco por la ventana y por la puerta media abierta su madre se puso anémica y lloró y fue al mercado a discutir y comprar algunas cosas para la merienda que siempre era triste y pausada con el cordón de la luz bastante abajo negro que no se podía mover con la brisa de madreselva otoñal que circulaba por uno y otro lado y las esquinas pero yo le dije que nada se iba a hacer en pro ni en contra por estas y estas razones que no me atendió y me miraba fijamente a la nariz que me rascaba como quien nada hace y tampoco me insultaba ni se debatía en dolores por una serie de abusos a que la tenía sujeta detrás de toda índole y cuestiones irreparables y yo me retiré secretamente de todo y me envolví bien y sollocé un poco con las narices bien apretadas cuando me daba el aire fresco de la ventana.

LA HIJA DEL ARTISTA

Un inmenso hálito de fibras metálicas corre paralelamente al camino, señalado en su carrera lo más decisivo del campo: la sangre vertida por la hija del artista.

La hija del artista es pálida, lleva velo, su cuerpo es alto y perfumado; acostumbra sostener con una mano el hálito de fibras metálicas.

Sin instrumento adecuado, sin un fin previsto, la hija del artista se sumerge en vagos recuerdos, en ansias de superarse. Pero la mortal figura del ángel pone término a las remembranzas, cortando su mano con la espada de fuego y arrebatándole el hálito de fibras metálicas.

En el fragor del invierno surge despedazada la imagen de los vientos; se encarama a todos los cuerpos deformados por las jorobas, y lleva en sí la idea suicida de las hojas saltonas y semi enterradas en huellas de víbora. Sigue su curso en la amplitud de la noche, has-

ta alcanzar un punto fijado por la hija del artista, arrastrando tras sí lo cómico e insulso que encuentra en el vidrioso camino de malestar y espanto.

Arrancando incesantemente los fútiles recuerdos que encuentra débilmente sonrosados por varias capas de duraznos y bolas de billar, se tiende lívidamente la imagen de los vientos en la meseta rocosa que construyó durante su niñez la hija del artista, y duerme tiernamente con el murmullo condicional de los cíclopes taciturnos: pasa volando una figura de cera que saca sol para licuarse con la intención de caer en forma de gota sobre uno de los ojos de la imagen de los vientos. Cae la figura y se estrella en mil fragmentos sobre la meseta rocosa; la imagen de los vientos se ha incorporado súbitamente, para viajar y llegar a un punto fijado por la hija del artista, y morar en eterna y pestilente unión con los mayores y más temibles monstruos del espacio. Sube, se inclina ligeramente, baja subyugada por las mesetas, inclina vigorosamente el ser hacia el subido color azul. Vaga insulsa y audazmente, llegando dolorida a todos los intersticios, sorprendiendo coitos, arañando garras del pillo mugriento, estrellándose contra la cojera de las lavanderas, destrozando hojas blancas y amarillas del pistón automático; sube mezclando lo desesperado del frío con el tablero lluvioso que alguien ha prendido en la felpa del cortinaje.

La hija del artista, alta. El rostro corroído por las fibras metálicas, y el hálito de las fibras metálicas en su aliento puro y tibio; construyendo sin descanso imágenes en bruto, para soltarlas en forma de aves a la infinita diversidad de picachos semi estirados, y mirando formas hechas de ceniza con el elevado afán de gastar la

forma y tornarla bruma pegada a la rueda veloz de alguien bañado en aceite.

La hija del artista, alta. Parte del pie desnudo, la garganta hecha girones por los picotazos; bajando la montaña con ademanes grotescos, y mirándola de perfil todos los erizos, en continuo derrame de emoción y sangre, baja, en aras de la libertad universal de los árboles y de los contornos humanos y dilatados.

La anciana y arrugada mujer está sentada frente a la puerta débil y angosta que golpetea furiosamente contra el marco sumido en goteras y carcomido por los cuerpos aplastados de las arañas que hace años pasaron rápidas para iniciar idilios funestos en la reja de la sinrazón. La anciana y arrugada mujer está frente a la puerta débil y angosta. Tiritando y mascoteando cantidades de fibras metálicas, se encamina poco a poco, para hallar la distancia entre los cuerpos aplastados y las vírgenes y las mariposas incrustadas en la reja de la sinrazón. La anciana y arrugada mujer no llega. Sube, tiembla de temor y retumba en su cabeza la mortal figura del ángel, y la ensordece el estrépito de luces y formas opacas desprendidas al acaso por la espada de fuego.

* * *

Hay melancolía en la hija del artista, y su garganta hecha girones destila sangre y emoción. Hay altura, perfume, velo, pie un poco desnudo, majestad al bajar y estrías en el rostro pálido. Hay vitalidad en los brazos y en las piernas.

Una noche estaban congeladas todas las mesetas que construyó en su niñez y murió la hija del artista. Rodearon su cuerpo todas las figuras e imágenes, e hicieron de todas las mesetas juegos de billar. Rodó una esfera hacia los pinos verdes, y su murmullo fue a incrustarse en la boca de la muerta. Se estrelló después en una de las concavidades más profundas de la noche, e hizo saltar fragmentos pesados y trinos de águilas. Tomó forma de flecha y fue a clavarse en la punta de la nariz de la hija del artista; fuente lumínica de nariz y de forma ojival, que rebasa todos los límites de meseta y va a regar las pendientes suaves de la montaña; ojival y nariz fuente lumínica, o nariz lumínica que va acabándose lentamente, con una lentitud propia de las fuentes luminosas; serenidad subyugante de la hija del artista, que riega todo lo que está y no está fuera de ella.

* * *

Llevando globos en la mano, los niños pasean durante la mañana en la blanca y asoleada avenida de gardenias, jazmines, uvas y naranjas. Sus padres y madres los siguen, mirando lo torcido de sus zapatos y la gracia de los globos y la mugre de las manos. Todo el mundo masca tabaco durante la mañana en esta blanca y asoleada avenida arrojando espuma en busca de algo parecido a la hija del artista o de la búsqueda, ampliando sus ademanes con las manchas de sudor de la ropa y limpiándose las gargantas con palos que arrancan de los árboles, moviendo las pestañas y mordiendo los labios ajenos en un movimiento de olas de pánico por no encontrar nada en una inmovilidad de bolas de billar.

Todo el mundo masca tabaco durante la mañana. Ahí están moviendo las pestañas que sujetan en su tenacidad la esquina del hipo. Ahí están con muladares que siguen los pasos y arrancan violentamente la cosa al grito confuso del disparate que nació cuando la anciana contemplaba un bañador pleno de sangre.

1 8 5 4 2

Vierochskaya con sombrero en el trapecio, la cara en descenso vigoroso de luz y sin calor de fuente. La cara, acantilada cuando la idea de ir hasta el fondo, y tropieza en mí lo fatal de aureola con difícil ascensión hacia la morada de Dios.

En Vierochskaya, como que en viento haya hallado tendido de espaldas, la rubia mujer anda toda la noche.

Había lanzado en lo oscuro la rueda ademanes violentos, y se da el caso análogo paralelo de brazos. Aquí el punto de vista de la estrella, aquí la gran campana, vivienda de nada, nada, tumbándose la cabeza y desconocer una sombra perfecta del árbol.

Vierochskaya y yo miramos por la solapa en idea de ir humeando hasta acabarse. Escucha (por eso) con los ojos cerrados: tanto corazón en tan poco mar.

Tanto de sonar eso en tan lejos; un grupo de basura con perro en el centro parece sonda a salir por el

otro lado de la tierra y enlazar una casa con jardín, luego de lo cual al encontrar la niña en estaca hasta el perímetro, convulsionadas las orejas y convulsionados los labios, entra la vida por los ojos y el olfato por discernir con parado gigante. Al fondo el eco y gritos de discernimiento.

Hasta entrada la noche canta el pájaro y nada como Vierochskaya al asomar su estructura el rollo de antena que se oye bajando al borde interior del mar. Hasta entrada la noche canta el pájaro.

Hasta aquí con la maraña de cabellos, conviene con la espada sumirse en cada compás de lo desesperado en los furiosos contragolpes de los círculos, llevando una mano hasta el punto de suspender la tela azul o verde y contemplar la aparatosidad con que la punta del pelo baja a la cara, produciendo el escozor característico en la amorosa visión de los colores.

Son pocas las oportunidades de silbar con fuerza para descubrir que se es emotivo; son pocas, y esta es la razón por la cual las dichas oportunidades son preciosas. Brillando al centro de la lágrima, que en la mesa en manera de borde crece a cubrir los objetos y posteriormente saltar de los asientos a miles de personas, que en actitud de mala idea con colores de jardín hacen señas a lo hondo y dialogan con otro de luz en forma de raya al vaciar su contenido una flor de papel.

Vi en Vierochskaya lo inútil de taladrar en jadeo inmenso al tronar la caja mojando alrededores de caminos; gotas alcohólicas en el ceño. Vi la ilusión U en Vierochskaya, dibujé la línea durante la pesadumbre sarnosa, y Vierochskaya de la mano al tornarse amarillo el jardín con los moscardones de braguetas desabrochadas.

Los cargamentos pasan. Pesadamente cruzan la mirada los cargamentos, enarbolando gruesas trenzas al decir yo adiós y caer mi cuerpo en lo cercano del color o de lo que alguien durmió una noche íntegra de la cloaca en barril de mal olor vertido. Altamente seca, mi carne recibe el aletazo de la carne fresca, en alusión de palmoteo de manos durante el fuego artificial en Vierochskaya, al sentarse un bulto y adoptar la forma de U.

Apártense de mi lado las bestias feroces; hálleselas combinando partes no pisadas de hierba y partes dolorosas del cuerpo, haciendo en manera de molino para sonar el aire ante la vibración. Ataque con su lanza hacia afuera y marche el idiota cantando una canción de amor. Irrite los caminos, muerda las manos de nerviosidad y haga rodar hasta acabar el camino una bola que tenga su esencia en los ardores del empeine.

Hállome confundido, torcido mi saco al temblar y elástico mis piernas. Hállome triste, solo, colocándome las manos a la boca en cuarto oscuro y al reír como lo que ademán de carbón de piedra sube y baja para amoldar el pie y la lana en ceniza suave y al viento.

Hállome en idea de U corriendo en pies barro campos que no hay casas con techo rojo verja ojal para mirar más claramente hállome gesticulando en idea del arroyuelo levantando los brazos al cruzar árbol golondrina ballet botón lágrima de bola caracoles.

Y Vierochskaya: hasta entrada la noche canta el pájaro, dando luz a la mirada una bolita como de dos centímetros de diámetro, la cual bolita no es lágrima sino hoyo donde va a parar el camino.

Desentonadamente, al cubrir el mundo la tela del descarnado borrico, patalea la música en forzoso tumulto de instrumentos de viento: es el ademán del artista al sentir Vierochskaya lo tímido en él. Y el momento de lo trémulo pierde de vista en catapulta al nacer el nuevo día en huevo.

En viscoso alarido chupa la cola el ratón vaciando en una esquina lo contenido del acuoso en bolsillo al hincarse cuando luna de cartón en materia de escolares fragancias cazando zancudos en la habitación U.

El bamboleo corazón cuando no haya dormido, lo contemplar mesas de hornos, mirada la cara en cualquier estilo de sillas o zapatos, y bramando furiosamente por las narices al arrojar canas en afán elevado de colchón al sol.

Suena el cuarto oscuro temiendo el desenlace fatal. (Este es el ademán del artista al sentir Vierochskaya lo tímido en él). Nada de portapliegos sentaditos como duendes; nada del viaje del artista al patíbulo; nada de matrimonios cuando se haya desencadenado lo tibio de la noche. He aquí que Vierochskaya se tiende y suena como esqueleto su respiración.

El traqueteo del tren ha cesado y nada de viajes. Todas las bocas en U y nada de besos. Las suelas de los botines, rotas, y el aire adentro; nada de baile.

LA NAVE ALARGA SU SOMBRA

"Adiós": mantenida en el aire por el viento, la nave alarga su sombra con desperdicios y cuencas rotas. Hay caminos desgastados y lo silencioso parece cuna; dominado por el furor, el grillo patea los caminos.

En manera de vómito hacia la silueta, en medio de la sombra llena de palos y durmientes con exagerado ademán de rodillas sobresalidas del cúmulo, bastante embotelladas las tinajas de sal. Sube la montaña dejando atrás el camino. Con dolor del pie su dificultoso tanteo se detiene sobre la pista y muere el cargado mono batiendo pedazos y bolas.

Caiga la cara en el corte de la nuez, y la nuez se pulverice y saque tierra de los alrededores; caiga la cara y vayan al río los machos, llevando grasa y plumas de ave. Y silbando algo, lo despechado del duende devora la casa. Va luz a otra parte y la superficie queda en reposo. Viaja el vaho que produce la mano: hastiado, salpica gotas en lo torcido, andando en forma de tenaza.

La curva es suave y larga. Pierde sus puntas en el sonoro badil cogiendo pasto, y el momento en que patea el grillo, sulfurosas gotas y burbujas se suspenden hasta llegar a un punto donde ha matado lo incoloro la curva suave y larga. Ven, asno comiendo sapo, y di en voz alta cuál gota arrancó primero algún corte oblicuo para vez luz.

Camino y gente cortan leña durante la noche, y tragando bestias corre con las manos atrás el sonoro golpe de mazo: indeciblemente frío, eso del badil atrae artistas y cubre locamente la grande y recordada figura del preso que primero fue calvo y en seguida marchó al corazón.

En difícil trayectoria de imitar con la mirada, manchando de sesos la mesa o frotando el reverso de la mano contra la puerta, ha penetrado rápidamente el coloso en la imagen volcada del sombrero, trayendo en las manos algo parecido a la marcha de la noche por el ave. Ha penetrado y es suficiente lo que ocupa una piedra para arrojar pedazos de papel y linternas en la cañahueca de los campos.

Un cuello de hombre, o de ave diseñada en piel asoma sus dos líneas marchitando con su sombra una flor verdosa. Pasa la mirada y el cuello vuelve a su lugar primitivo, dejando en la flor verdosa sus dos líneas.

* * *

Espumosa y de colores es la nave, y enorme; la nave aparece lejana y una bella contorsión surge este momento para imprimir humedad en lo que se piensa que se va: lo que se va es grande como la nave, y de un desconocido color.

Un trapo blanco es imitado por el ojo, pero nada debe mezclarse con lo que se va; no se hable en este momento de agitar pañuelos y rodar en esferas de suspiros, ni del grito cóncavo que llega fácilmente hasta la nave: "adiós". Háblese del transcurso de la noche en la nave, y de lo que no es lluvia sino cordón quemando su recuerdo en la popa.

Los elásticos manuales fabrican la palabra "adiós" en pequeñas y seguras cajas sobre la mesa de la nave. Dejan pasar el círculo del ojo, y la trompuda característica de la nube corre en busca de pelotas de goma. No debe confundirse lo cercano en la fuente lumínica con el salto que trae consigo el lejano mastodonte. Disueltas las burbujas, todo lo que tiene la emoción de colores vivos y suaves cubre con su pálpito los campos, los corderos, el río rechinante, los aserraderos subterráneos, la casa de goma lejos y banderas subidas en la grave cabeza que surge en medio del residuo caballar y el camino donde hace tiempo que no se puede decir fue onomástico sensible y lleno de porosidades en el llanto.

Tanta suerte en la nave, y emoción; la calidad más alta en el onomástico retumba el crecimiento de uñas al caer la pelota y rebotar en el mar, masticando un pedazo de goma que hace tiempo estuvo en el cementerio; tan sensibles los poros, y durante el diseño o la marcha atrás, lo denso, lo lento, la decrepitud honda señalan el único camino de duendes y cosas dilatadas en el contorno de una figura tendida y los brazos abiertos y largos hasta encontrarse.

* * *

Lo que se va aparece en el perímetro de la noche de caminos y de manos al agitarse en perforación de papel y dirigir la mirada hacia arriba.

Bajo los pinos, cuando la nave puede ser no hay, con colores naturales en las mejillas, desabrochada la camisa y el hombro en un palo, lo que se va mancha el saco y las costillas con la punta de un alfiler y barre secantes usados al salir o entrar el sol un haz de luz en los bloques de cemento y parte la madera una pestaña en el ojo y faltan orejas para escuchar la patada de grillo en la respiración de lo extenso.

En corneta un poco abollada, lóbrega y concienzuda, la noche aparece. Está durmiendo algo, y transfiguran su vena las hojas y las piedras. Aparece la antigua perfección de la nave llevando en su costado y durmiendo con el mástil al mirar por encima un escalofriante asno en el pasto, y la fogata del árbol mantiene la cosa rasgada abandonada en una esquina de la habitación, mordiendo una punta de frazada la nave y con brillo el mirar lento, grande o azul de la estructura de "adiós".

"Por mí, por ti, por lo que se va", oigo decir a un borracho que brinda su copa azul. La nave con poderoso cargamento de luces pasa, vigorosamente dotados de "adiós" sus no terminados maderámenes, al suspender sus señales las copas azules del mundo. Envíeme a la elipse la patada de grillo, y córteseme un mechón de cabello durante lo más adherido de la noche: la nave.

Con brillo el mirar lento, grande o azul de la estructura de "adiós", las rebanadas de pan se van destruyendo en lo más íntimo de su miga: con dolor del pie su dificultoso tanteo se detiene sobre la pista, y muere el cargado mono batiendo pedazos y bolas.

"Adiós" hace señas con noble horizontalidad.

II

SOBRE EL ESPANTO EN LOS JARDINES BAJO LA LLUVIA

En uno de los remotos confines del jardín, una gallina ha puesto un huevo después de la lluvia.

La gallina, en actitud idílica, estaba conteniéndose de poner el huevo mientras llovía.

Sus ojos redondos y rojos haciendo un ademán de elíptica en el derredor de la duración lluviosa dormitaban mientras contemplaba melancólicamente la accidentada configuración del jardín, en tanto las masas de la lluvia se insumían aquí y allá, más adentro y más arriba, más hacia la cañería en conexión con la lejana, brumosa, llena de ruídos-casa. Los pastores de alguna parte del mundo le incitaban rebelión a la gallina, pero la gallina no quería rebelarse porque tenía ganas de poner un huevo. Los pastores se alejaron a una región todavía más remota de la que vivían en el mundo y no volvieron a preocuparse por la gallina.

Terminada la lluvia la gallina salió de su agujero, fue cojeando a uno de sus lugares preferidos, se sentó cómodamente y puso el huevo sobre la tierra.

* * *

Son molestos los ruídos cuando la gallina pone huevos. Terminada la lluvia, suplantaron al ruído de la lluvia otros ruídos, extraños y exóticos para la gallina. Por ejemplo: "El cigarrillo que me has dado está muy suelto y no se lo puede fumar", dijo una voz tras del muro. La gallina, en tanto ponía el huevo, agachó la cabeza, reclinó su lóbrego hombro y escuchando atentamente no supo qué decirse a sí misma. Otra cosa era que sintiese el estruendo de su organismo al poner el huevo.

Distinto era que sintiese atragantarse el buche al sólo pensar en que estaba poniendo un huevo. Distinto que, mientras estuviera sentada, aplastara sin darse cuenta una araña surgida desde la humedad. Era muy otra cosa el ruído del huevo en comparación del ruído que venía de la ciudad, y de la casa que era dueña del huevo.

Todo, naturalmente, era distinto del huevo. El huevo se hallaba solo después de la lluvia, inclusive abandonado por su madre. El huevo no tenía novia en el exterior, porque su novia estaba dentro del huevo mismo sin poder hablar ni reír. En el remoto paraje del jardín el huevo estaba solo, sin poder moverse ni gritar, ni emitir hipo hacia el mundo.

"Dónde desembocaré", le preguntó el huevo a su novia, desde adentro. La novia no le contestó porque el germen no tiene boca y la voz del germen es callada, sin

mímica y no tiene configuración para poder hablar. Pero el huevo comprendió el silencioso peso de su novia. El huevo, mojado con el terroso ademán de la lluvia y con un poco de sangre de su madre estaba ahí con su rara actitud en el paraje del jardín, insuflando espanto inclusive en los escarabajos que con sus patas, poderosas y perfiladas contra el cielo, pueden tranquilamente hacer rodar por lo menos dos centímetros a un huevo en la agreste configuración del jardín.

(El escarabajo eleva hacia la noche de su coraza las antenas, cuando escucha el pito del tren).

* * *

No se puede decir, tan siquiera dentro del campo ilusorio, que al huevo pueda dolerle algo. Acaso has encontrado alguna vez, al comer un huevo, sea frito, crudo o pasado, algo que no se parezca al huevo mismo. Acaso, cuando alguna vez has llevado en el bolsillo un huevo, y se te ha roto, has encontrado algo duro que no sea llanamente la cáscara, en pedazos, y el misterio pegajoso del huevo propiamente dicho.

Esto no has de saberlo aunque mueras o investigues durante los años que te quedan de vida. Yo te desafío. Pero, ven, siéntate a mi lado con un poco de vino, y cuéntame acerca del peso del huevo en la tierra, y acerca de la gallina y de la lluvia y de los ruídos extraños que advierte el huevo. Tú sabes acerca de todo.

* * *

"Hay una voz cálida en el medio de la noche. Es la voz del huevo que canta su orgullo y su armonía. Hay una

voz cálida que retruena en el espacio y se acerca a la teoría de la transmigración. Esa voz es tu voz y la voz de tu amada, y esa voz es la voz de todos los muertos porque tú y ella conocen el secreto de los muertos.

"En esa voz está el secreto de todo; en esa voz está yéndose tu alma, y el alma de todo; que te inyecten algo y te librarás de escuchar esa voz que te imprime el huevo.

"En medio del espanto de la mañana; en los derredores del cielo azul; en la ráfaga del viento que se estrella en las colinas distantes, existe una gradería roja donde se siente la emoción espantable.

"Alguien muy de mañana ha ido a la gradería roja, llevando exprofeso un huevo para proporcionarle distracción. El huevo está callado en el bolsillo, pero escucha y siente todo. Inclusive la actitud extraña de las gentes que acuden ufanas a la gradería.

"Una voz, cálida e ingenua, una voz vestida de mordoré, una voz bajita y triste—de—triste, canta en el aire libre:

Pequeña,
Yo te llamo mi pequeña,
Pequeña,
Pequeña...

"El huevo junto a uno se emociona; y al finalizar el festival, estalla.

"El huevo tiene en sí toda la emoción de la lluvia y del germen de la amada. Uno lo lleva en forma líquida a su casa, saca cuidadosamente el forro del bolsillo, y vierte el espíritu del huevo en la sartén y fríe el espíritu del huevo.

"La melodía bulle en la sartén como si la psique fuera música y es entonces cuando uno finge aprehender la esencia y la dicha de haber conferido felicidad y término al huevo.

"Esta es en parte, alma de mi alma, la historia del huevo puesto en la tierra del jardín después de la lluvia.

"Para finalizar he de decirte que hay que tenerle pena y horror al huevo porque es callado, elíptico y substancial; y porque en su inmensa y dulce humildad, tiene más impulso que el Apocalipsis; y además porque vale más que un hombre, desde el momento en que el hombre no sabe el misterio del huevo, en tanto el huevo sabe el misterio del hombre.

"He tomado vino a tu lado. Te he contado parte de la historia del huevo y ahora me retiro sin decir una palabra más, contento de haber cumplido una misión contigo".

* * *

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

Por mi parte consulté directamente con el huevo. Tuve que desarrollar un procedimiento inventado con devoción. Primero escuché "Los tres granaderos" y luego "No me digas buenas noches". Puse el huevo sobre mi

mesa y le dije: "Voy a dormir y durante el sueño me comunicarás tus secretos".

Después de larga espera me dormí. Obedeciendo a mi llamado el huevo ingresó pausadamente por mi oreja izquierda y se posesionó en el fondo cantando una larga canción.

Me dijo:

"Soy muy solo, y no puedes imaginar lo que siento cuando yo —que tengo voz— le hablo a mi novia, y no puede contestarme porque no tiene voz. Es por eso que yo canto largas canciones de despedida. No puedo solucionar mi problema simplemente con el germen, porque es muy callado y oculto. Para dar algo necesita impulsión exterior, sea de amor o espeluznamiento, pero yo, así tal como me ves, no puedo hacer esto por su cuenta".

Yo le dije en el sueño:

"Tengo yo, huevo, mucha ternura por ti, pero no puedo hacer nada. No se puede conferir a la gallina más capacidad de la que tiene, ni hacer que actúe por su cuenta porque la casa es dueña de ella. Tampoco se puede hacer que nazcas de otra fuente, porque así dejarías de ser huevo. Anda, rueda por los derredores del jardín después de la lluvia y ruega que alguien alguna vez te lleve a un espectáculo al aire libre.

"Mientras tanto, yo oraré por ti a mi alma y al alma de mi alma; almas que tienen una fuerza que tú no imaginas: mayor y más aterradora que la fuerza que tiene tu soledad".

EL DIA DE LOS INFORTUNIOS

(La mosca)

—Luz de una calle nombrada a la memoria de los que nunca han nacido.

—¿Tienen las moscas amor al ser humano? (Tal vez).

—No me digas "nunca".

—Has formado una cuna con tus ojos.

—Contornos vitales de ceguera, de muerte.

—La lluvia.

—El ala.

—La pata.

—La barriga blanca.

—Otra vez la pata.

—Lo que sucede hoy no sucede nunca.

—Unas moscas que no tienen plumas ni coquetería.

—Una bandera.

—El poste.

—Cuando se desgarra el corazón, la noche se conmueve y llora.

—Los ojos rojos y redondos.

—La mosca no molesta al caballo.

—Fragores inquietantes.

* * *

"No puede ser", le dijo, "no puede ser que rompas una ventana de morgue con una piedra, con tu brazo o con una razón cualquiera".

"Tal vez así sea", le contestó el hombre en portugués. "Son muchas las razones que tengo para romper una ventana de morgue".

Al fondo, en el laberinto del cielo, se divisaba claramente la figura de un adonis. Sus clavículas rellenaban un fragmento del universo. Con uno de sus codos, sostuvo un hondo suspiro frente a los estrechos peldaños de la conciencia.

Detenido como estaba el laberinto del cielo, en una diminuta perspectiva se vio un relámpago, y unos pasos más allá, vino a retronar su ruido —mientras el ardor de las cosas rompía calladamente el sino angustioso de los muertos y de los vivos.

Mientras tanto, en el hondo fango de malestar se movía escuchando aquella conversación un ser hinchado y acabado de salir de una piscina que se llamaba "Lo que no quieres que te suceda". Removía los ángulos de sus hombros mientras escuchaba aquella conversación.

Se secaba las lágrimas y los cabellos y soñaba con haber nacido en alguna calle que se llamara "A la memoria de los que no han nacido". Resucitaba cada instante, y su nombre, inscrito desde hace mucho tiempo en las montañas, era: "No escribas en mi mente adormecida por la locura".

Repitiendo su nombre durante cada momento del suspiro, se decía en un tono amarillo y voraz: "Allá estoy, maldiciendo a los cadáveres y escuchando conversaciones ajenas, mientras los olores de la mirada se pierden en la adormidera eterna de la vida que ama, y en los pasos aborrecibles de los seres que padecen de conjuntivitis".

Agachó hacia la izquierda su cabeza húmeda, miró en torno suyo las formidables intenciones del perro con cara de persona —que no puede fumar— y que sin embargo bate la cola y tiene una extraña sensibilidad para la metamorfosis. Miró la alegría cansada de la cola, y, sin el atrevimiento de formularse pregunta alguna, resolvió no dirigir más su cabeza hacia la mirada demoníaca del perro que no sabe fumar.

* * *

Da contento mirar, a poca distancia de uno, seres que tienen ojos, nariz, boca, cuatro extremidades, expresión sincera, pero que sin embargo no hablan. Uno desprecia a esos seres porque son ordinarios, y porque sus crías no dan fiduciario. (Sus perritos habrán de ser ahogados inmediatamente de que nazcan para no causar molestias a los sobrinos de alguien, pero de todos modos serán vendidos en alguna parte del mundo).

Me contempla con una mirada criminal, tuerce los ojos como si yo tuviera la culpa de que fuese perro. Su

cola —alegría cansada— realmente disfruta de algo inconcebible y maravilloso. Parece en su envoltura un cadáver con la extraña virtud de respirar, precisamente, el día de los infortunios.

Me sigue contemplando. Su voz no es voz, su mirada no es mirada, su tacto no es tacto, su nariz no es nariz, su tristeza no es tristeza, su muerte no es muerte, su resfriado no es resfriado, el bulto de su cuerpo no es bulto, ni la gravidez de la que ha de morir es gravidez.

Está preocupado y no se sabe lo que piensa. Hay una tristeza deslumbrante en su existencia. Cómo, en qué calidad, sentirá el ruido de cajones, cuarenta o cincuenta, transportados en un camión. Cómo colgará sus ojos en la luna. Cómo apreciará el hecho de que sus dueños, perversos o no, destilen en su vientre infusiones de manzanilla.

* * *

Pero yo soy un hombre de hondos suspiros. Me conmueve la vida. Los ardores del universo me hacen sal en las narices. La sangre se agolpa en mi frente, y por eso siento náuseas.

Al día siguiente del día de los infortunios, siento rabia y tristeza. Yo tengo culpa por haber engendrado perros, por dar paso a la lluvia, por iniciar campañas contra los cadáveres, por haber sido testigo de la unión entre la luna y la muerte, por formular imitaciones del color, por mirar con acento dolido lo súbito y espantable que se puede hallar entre la colina y un hombre muerto, o vivo, o loco, que es lo mismo.

El día de los infortunios es lo mismo que todo.

"No, no puede ser que rompas una ventana". A lo lejos, la voz del cielo aconseja otra cosa. Pero ya debo retirarme, porque las voces del infortunio y de mis antepasados me llaman.

Estoy resfriado, y por eso no merezco hospitalidad. Yo renazco cada cierta temporada, y por eso lloro para dar función a mis manos, que, pese a ser grandes, sufren extraordinariamente.

Tengo frío porque he tocado el día de los infortunios. El cielo está tibiamente azul ahora. Y yo estoy solo: nadie me dice, "no estés solo, yo me llamo consuelo y compañía y a la vez soledad".

No hay nadie. Estoy estupefacto. Todos se han ido de mí, y "te vas a morir, eso es lo que he determinado", dice una niña que pasa fugaz, probablemente en busca de alguna aljofaina ilusoria.

TU Y LOS INSECTOS

Hay en tu alma una figura negra, y es el alma del gallo negro.

El gallo negro canta, anda unos pasos y te encuentra a ti. Dos atardeceres más lejos, dos atardeceres más allá, uno ha comprendido que el gallo negro tiene la virtud de cantar.

Es como si una canción de cuna que estuviera rondando en derredor de tu alma, te indujese a que me despertaras. Es como si el vuelo de una mosca insigne te diera entender que debes despertarme.

Ese momento, eres tú.

Eres tú, y por lo tanto, ese momento, quiero discriminar acerca de tus venas azules, de tu hondo y risueño aliento, de tu rumoroso impulso vital. "Adiós", quiero decirte ese momento, pero no puedo.

* * *

Rara es la vez que apareces ante mí al atardecer. Tú, divina música de las uñas y del páncreas; estupenda melancolía de la muñeca y del sueño, rara vez apareces al atardecer.

Tienes tú la luz y los colores del espectro. Esos colores que le dan a conocer a uno la mitad del misterio, la mitad de ti, la mitad de la mosca, la mitad de la mesa; esa mitad de lo elemental siempre. (Pero todavía no ha llegado la hora de mi muerte, y mientras tanto te digo simplemente que eres una dama indefiniblemente dulce, pulcramente musical, tienes el roce de los espectrales colores, y el frío, blanco sollozo de los cuerpos).

"Pero", dijo una voz desde adelante, "no siempre es propiamente suyo el impulso por el amor de todas las cosas del universo, sino que ese amor se genera a través del poderío con que el universo la ama".

Y continuó diciendo:

"Haz de comprender que el universo la ama con su luz especial, con el peso de sus órbitas; con el antiguo e inédito conocimiento de la formación de los cuerpos. Ella merece ser amada por el universo, y el universo merece amarla. Aún más: el universo está orgulloso de amarla. Por lo tanto, ella muere y vive más que tú, porque es poseedora de secretos y misterios a los cuales no has de alcanzar nunca".

* * *

Tuyas son mis venas, tuya es la canción permanente de mis arterias, tuyo el isócrono y fúnebre compás de mi corazón. Tuya es la dimensión visual que tengo del mundo, y es así porque tú eres, eres tú, y permanente-

mente estás delante mío. Horriblemente en mi presencia, tú.

Detén la elíptica de tus orejas alrededor del eje de tu cuello, para escuchar la canción del grillo. Escucha el canto de la rana, y los rumores que formulan tan empecinada, irrazonablemente todos los insectos. (Ven aquí, así risueña y limpia, y discrimina el remoto monólogo de la araña después de haber sido asesinada con algo parecido a la base de un jarro enlozado).

Ven y contempla cómo la mecánica del silencioso diálogo entre un misterioso escarabajo cuyo nombre no me acuerdo y la mosca que no puede morder pero que muerde, afecta a tu mímica, afecta a tu brazo, afecta a tu sonrisa y afecta totalmente a *tú*, como ente amado por el universo.

* * *

Fuera de toda duda, tú eres parte del tren.

Tú eres el ángel del tren. Le imprimes una severa melancolía al pito del tren, y al choque violento de las ruedas veloces con las junturas quemadas de los rieles; y a la campana, y a los ojos desmoronados del maquinista, y a los vivaces del jefe de estación, y a los fuelles musicales que rechinan en cada uno de los vagones, y a las ventanas tan cuadradas, y a toda la mecánica en virtud de la cual el tren se mueve para producir un ruido inventado por ti.

Tú eres dueña del tren. Cuando el tren cruza veloz a través de las estepas, en medio de la luz fría de la luna, distendido en el resuello cósmico, se acuerdan todos alguna vez haber visto tu figura, haber escuchado tu voz en

las estaciones, haber establecido con sus miradas melancólicas tu estatura, la forma de tu cabeza y la larga perspectiva de tu mirada en relación con tus tobillos.

Respiras, te reclinas hacia la ventana, y el tren vertiginoso y centelleante de misterio, inmenso como la locura, rojo de ira, intacto, permanentemente cerrado de ganglios, audaz y violento, se va hacia el horizonte donde tú lo estás esperando, y solamente tú.

Puede que una voz lejana, diga: "Vela por el tren como por un ser humano, porque ella está en el tren".

* * *

El idiota, con el racismo de intuiciones de la mosca en una de sus solapas, se acerca a alguien y le dice:

"Mira en la penumbra, y comprenderás por qué soy idiota".

Alguien, con paso rítmico y mirada altiva, se dirige resueltamente hacia la penumbra y escucha. Rosados, amarillos, a veces color barro, otras negros, con motitas sangrientas ya en la caparazón, ya en la barriga o en las patas, los ojos ebriamente fijos en la penumbra, se mueven los insectos, vivaces y pequeños, pesados, grandes como yo, y me pregunto: cuál, y cómo, ha sido la impresión que te causó el primer insector de tu vida, en la plena niñez. Ha debido ser de espanto, de sorpresa ante el nuevo conocimiento. De inutilidad-terror, de blandura colorida, de celeridad substancial y mandibularia.

Pero lo más importante dentro del historial de los insectos y tú, es el primer grupo de tu experiencia. Delinea la niñez, la amarga niñez que todos tenemos.

Por ello, brindemos: "Mira en la penumbra".

"Hay un ser" dice la voz, "que siempre vive en la penumbra, o sea en el lugar donde moran los insectos. Ese lugar tiene un olor que nadie conoce, porque habría que convertirse en insecto para conocerlo. Es un lugar llano, húmedo y musical, negro como el punto de partida de las arterias, así, rumoroso como todo lo que hay en el cuerpo.

"Es un lugar indescriptible, hondo, un lugar en el que se puede encontrar la felicidad momentánea y contingente. Ese lugar está vedado para ti, y solamente es accesible durante los años que transcurren en la niñez. Es como Dios; está y no está, no está y está. Ella ha vivido los horrores de ese paraje durante su niñez, pero nunca esboces una idea que le dé a comprender este misterio. Sé prudente y jamás le enseñes un insecto, ni siquiera en la forma del ser humano.

"Sé, empero, siempre verdadero. Cuando no te levantes temprano por la obsesión de un insecto, y retruene en tu organismo el sabor de la pesadumbre, sé siempre verdadero y sufre en silencio. En silencio de insecto; piensa en la patada brutal que le da al jardín el escarabajo. Y en la horripilante huída del insecto hacia el paladar *de ella*, cuando de pronto siente el temor de perecer mordido.

"En la tumba, en la triste desolación de la picadura, en el horror de las bocas de la araña cuando súbitamente se le sube a uno, le muerde y sonríe, ahí está el silencio".

* * *

"Siempre puedes tener un pino en tu presencia", le dijo el ser de la voz.

Al fondo, unas plantas alegóricas, un escudo simbólico y una estatua del alma, le daban a la voz mayor hondura, más olor:

"He de alejarme un instante. Tienen no sé qué mis manos, y así no puedo hablar ni reír".

Luego, con un brote de ámbar en el ceño, dijo:

"Siempre puedes tener un pino a tu lado. El pino, cualquiera que sea, siempre tendrá insectos, y su estructura se prestará siempre a crear un ambiente para los insectos.

"Por lo tanto ama al pino, porque es él tu único amigo, la única solución para que tú interpretes el misterio de los insectos, tan pavorosos y húmedos, tan razonablemente bellos, tan sutiles y blancos en el ámbito de sus estómagos.

"El insecto, en cierto modo, es el creador del hombre, porque le da la piedad y la medida de su grandeza. Ama al insecto, ten fe en él y no le des muerte nunca. Es el espejo de tu propio ser. Amalo en vida, e inventa formas de tumba para él luego de su muerte.

"El pino está viendo siempre nuestros ilíacos, y es una reminiscencia del atardecer de sus labios, y del gallo negro de su rencor, y del rencor del mar, y de todos los rencores que se puede crear en el mundo".

* * *

Te has muerto, y ya no puedes volver a mí, pequeño insecto. Te he aplastado con mi mano, te he abominado por repugnante, y ya no puedes volver a mí.

Al pie del pino, yo te dejo solo y muerto, arrastrado hacia lo eterno por la fertilidad de tus patas.

Yo te veo, y lloro de tu propia soledad, porque eres mi soledad, mi propia hambre, mi propio destino. Mi propio deseo de amar con el canto de todos los seres que puedan hacerse tan milagrosos como la mosca.

Eres mi atardecer, insecto. Mi verde figura de hoja, la verde figura de la tumba en tus pómulos y en tus ojos oblicuos.

Eres el dolor de mis huesos y el motivo de mis cabellos, insecto, majestuoso mensajero de la biología.

* * *

Al atardecer, súbitamente y sin que yo lo sepa, han reventado tus ojos en virtud de la muerte.

Yo no sé a qué hora, y no sé cómo, han reventado tus ojos. A la izquierda de mi instinto está el atardecer y el blanco papel, y yo no sé cuándo ni cómo han reventado tus ojos.

Dónde está la figura del sueño para compensar este cuadro fúnebre.

Sin preocuparse ni mucho ni poco de la Navidad (hacerlo sería fútil si se considera el sentido universal; el sepulcro, el color, el sonido, la ira o el llanto) hay que recordar la forma en que por primera vez vieron sus ojos, y la inflexión de su columna vertebral, y esa densa manta de viaje, o sus hombros, que siempre tañían su olor funeral sobre el vacío. Hay que recordar los lejanos acordes, las voces ebrias, fugitivas, que se perdían en la extensidad de la noche.

Hay que recordar, despreocupadamente, los vestigios que dejó en las ciudades, en los flujos marinos, en las piedras y en la penumbra, y los hálitos, esos hálitos que se derrumbaron en el interior de una colina que tuvo por nombre, "Dame las llaves cuando despunte el alba".

LA VELA Y EL VIENTO

Hay un hombre metido en el fuego, en tanto que otro observa su desventura desde los bordes del agua sin acometer la idea de la llama en que se debate la vela moribunda y distante de las realidades en que se torna plato o riñón la tierra, o en que un tomate pueda dar la sensación del color claro y rosado, para identificarse con los ardores de garganta que tienen los niños, sean bellos, sean víctimas de la viruela o hábiles equilibristas.

Por ventura, acaso tú no has visto alguna vez el núcleo de la llama, y no te has espantado ante su maravilla. Acaso no has pensado alguna vez en los ardores de las manos, en los ardores del cuello, en los del convento al amanecer, cuando uno busca algo que se parezca a una piedra bendita para comérsela; no has pensado acaso en la escarlatina del niñito, de ése, cuajado de bosques, inmerso en la melancolía, alegórico y fino, desmenuzado por la tormenta, suave de jabón, intrínsecamente blando, con su nuca alargada y sus labios mons-

truosos, y la camisa hecha pedazos, con un olor de flores en los hombros y en las rodillas.

Hay, en su actitud, una vela sobrenatural, que da la medida del destino. Hay sobre todo una minúscula aguja sobre su traje, que da la medida del fuego y del viento.

Si ves un incendio, te acuerdas de ella. Si ves el mar, te acuerdas de ella; y si ves los núcleos terrosos de los anchos y secos caminos, te acuerdas de ella.

Hay un lapso de rocas y de algarabías cuando tú prendes una vela para dar cierta alegoría a su muerte, tan minúscula, tan triste, lluviosa y redondeada por el fuego.

* * *

Ven. No me dejes. Acércate, aunque sea desde la tumba con canciones francesas, para que yo sueñe ante el infortunio de haber perdido a una de mis tías (una tía que me hizo comprender el mensaje de las moscas, que hasta ahora me rodean conmoviendo primero mis espaldas y luego mis hermosas orejas, destinadas al viento y a la proximidad de la vela y a la de los mares) y no poder ir al teatro al aire libre
por el trueno
por las inmensas molestias que a alguien se le causa cuando
a un limón se le ha roto la estructura total de la forma
y cuando un poema humilde
quiere ser todo

menos eso que tú imaginas desde la muerte de la vela
o rozas la imaginación con el llanto
en tanto distiendes tus brazos para contemplar sus ojos verdes o azules o negros pero siempre color lechuga.

* * *

Estoy a la derecha de la vela, a la izquierda del viento, con un tumor en eso que es la cabecera de mi cama, y un dolor de olvido en el gallo lúcido que cada mañana canta a pesar mío.

Son las tres. Son las cuatro, o las cinco, o eres tú, pero siempre hay una llama: los terrores de algún ser que habita en el fuego, y que por ese propio hecho es más amable y locuaz que uno.

Ese ser superior y maravilloso ha inventado el fuego, y, por lo tanto, la vida misma, y puede morderse los labios y la lengua con tranquilidad.

Yo escribo después de contemplar largamente el fuego, después de pensar en el mar y sacarme con calma los padrastros de *los muertos*, cuya imagen te quería transmitir anoche a través de los oscuros y estrechos caminos que unen mi alma con el alma de las cosas.

Ruda y fulminante es la llama. (Había por ejemplo un ser que trabajaba en Suiza, pero ese ser, digamos, nunca trabajó en Suiza, ni en parte alguna, sino que se complacía en hacer mover la mesa como un bambú o como una ruda y fulminante llama, que a su vez tenía su reinado en Suiza, y no en el mar, para no ver el mar).

E.

"E"; sabes tú qué significa "E".

"E" significa la muerte primera, la única muerte, la de uno, para que los otros se queden horriblemente solos y orgullosos de vivir y de lavarse con jabones finos.

Eso quiere decir "E". "E", tan muerta y silenciosa y arquitectónica como la vives ahora, para usarla o no y decir "estoy", "una", "era", "espanto", "espero", "enagua", 'Caquiaviri", "entonces", "Erasmo", o para decir: "escolar", "estamos yendo a la casa de mi padre", "estoy yo para invitarles alfajores", "ensueño", "no le hagan cosquillas a ningún señor en el colectivo", "parece que se empeñan en no guardar las correas en su lugar", "ranuras", "todavía no han salido los rosquetes del horno", "hay unos hermanos que quieren vender su cafetería, pero al contado", "la ropa está mojada", "siempre quieres salir con la tuya", "alcantarilla".

Así es la "E".

Lo atronador y curioso, lo mismo que la lluvia, es que no puedes aplicar tú la "E"' o la "T" a ninguna otra letra del abecedario, y tampoco a la vela o al viento.

La vela y el viento son seres aparte. Incomprensibles. De esta incomprensión dimana tu tristeza. Es la incompatibilidad de tu alma con la vela y el viento.

Andate ahora a dormir con las cosas oscuras que siempre buscas y no encuentras.

LAS CONDICIONES DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA

No he de detenerme hasta encontrar el ángulo en que habitas. Estas condiciones de sombra, de costumbre, de vientos en que moras. Estos hálitos fríos de algo que nunca ha de conocerse me impelen a escribir sobre las condiciones de la luz y de la sombra. Soy en este momento un viento fabuloso y configuro los ruidos de las esquinas. No tengo amor a la piel, porque la piel es putrescible y no perdura. Perdura el cubo, y a él se le escribe. Más que la tarde, más que el color, y más aún que los canales y las sombras, perdura el cubo. El cubo perdura más que el dolor (al que le nace en el pecho un perro mirando atentamente salir la luna). Bufa el cubo en medio de la noche, como insecto quemado por los adioses, o un brazo descuidado por su propio cuerpo. Adoro al cubo. Qué blanco, qué inhumano, qué digno y lluvioso. Qué frío, que extraño es el cubo dentro de su naturaleza de ángulos y de rotundas mieses donde se alarga tanto la soledad.

Hay un suspiro en el mundo para el cubo. El cubo parece un niño abandonado, y hay que darle una urna para ampararlo y besarle la frente, y evitar que llore. El cubo es propenso al llanto.

* * *

Al construir algo sobre las condiciones de la luz y de la sombra, no hablo del color negro, sino del negro mismo, del negro humano, ese con sombrero redondo y mirada aturdida, a quien tanto quiero. Este negro, evidentemente, tiene la mirada aturdida, y se detiene en cada colina del mundo para ajustarse bien el sombrero sobre la frente sudorosa, sin presentir que su encéfalo tiene frío. Este negro es el desamparado y el desventurado porque no sabe de las condiciones de la luz y de la sombra. Hay imitaciones de negro en el sueño y un negro en todos nosotros.

* * *

Las condiciones de la luz y de la sombra facilitan el ingreso a un ámbito donde se escuche la melodía. Un alarido estupendo hace que te dé frío en la espalda, y otro alarido te hace escuchar el color mordoré: una melodía eterna para ti. Puedes oirla con el sentimiento profundo de la mecánica; cómo viaja uno. De las manos de un niño como de las manos de un viajero con las ojeras azules.

* * *

Hay un dulce desdichado que tiene gesto de adormidera y pies errantes. Ha sido amigo de la forma an-

gelical de un perro, y por ello hace dimanar de ti un abrigo de sombra, una pisada errante, un suspiro inconfundible. (Cada hermano, cada tía, cada abuela, cada jerarquía, cada uno, constituyen una entidad muy delicada, muy honda, casi destinada al fragor de la muerte).

Esa es la melodía. Cansancio, sentido de lo circular, de lo puro e impuro, apagarse de misterio. De esta vivencia arranca la orquesta su ronquido. El cuerpo de los trombones de vara: allá, al fondo, acogidos por los violines. Ellos, arraigados en los instrumentos mayores. Y surgen los fagotes y los oboes. Este es el clima para hablar acerca de la misteriosa melodía, que viene a la vera de la colina cada noche.

* * *

Sería un error hablar de las condiciones de la luz y de la sombra, sin penetrar algo en el azul cristal de la tumba.

Soy capaz de permanecer dormido cinco días para comprobar que es risueño el cristal de la tumba: hay que poseer sentido del humor para adentrarse en ritornelos tales como las condiciones de la luz y de la sombra. Soy, y no soy a la vez, conocimiento de la tumba; la tumba es cristal inconmovible, y el ser es desde el momento en que tiene la capacidad de morir.

Los misterios del cristal de tumba son indescifrables. Tan indescifrables como el significado de alguna cosa escrita en tiempos remotos por una araña. Como un riñón escarnecido o un vástago que saliese de uno mismo, y le

dijese, "No quiero perderme para no ser el factor de las estrellas".

El número de un colectivo, un ganglio, un cigarrillo, un pez; todo puede desembocar sin atajos, pero con la condición de que abriguen alma, congruencia e incongruencia.

LOS ESPECTROS DE LA CIUDAD

"Hay", me ha dicho alguien, "muchos espectros en la ciudad". Entre ellos, espectros que golpean reiteradamente una u otra puerta. Espectros desventurados que no miden lo triste de su propio impulso, y divagan sus solitarios esfuerzos en medio de las llamaradas surgidas de la vitalidad fantasmagórica del que dice: "está aquí", o "no hables". O que dice, con ronco alarido: "no he dicho nada, por que no está aquí".

Dice muchas cosas la gigantesca alegoría de los espectros tocando las puertas. Un acopio de risas, suspiros y reclamos se acomoda frente a las realidades del intrincado misterio manual, y de esas risas, suspiros y reclamos está hecho el talón espectral de aquella muerte que gime con valentía en el mar.

* * *

"Son muchos", siguió diciéndome alguien, "incontables, los espectros que rondan en todos los ámbitos de

la ciudad. Unos aman al fuego, residen en la canaleta que alguien dejó olvidada allá, por los perímetros sanguinolentos de la ciudad, por el recuerdo, por la angustiosa situación de haber confeccionado un manteo para recién interesarse en conversar con los otros e incontables espectros de la ciudad.

"Yo me remito a los cuerpos muertos de las ciudades, los cuales tienen la mágica perseverancia de acercarse, de tocarme las costillas, de verme el esternón con sus menudos ojos. No hay duda de que esos cuerpos habrán de levantarse, alguna vez. Habrán de levantarse porque son gentiles, para amarrarle a uno el lazo de los zapatos. Habrán de levantarse para ejercer la venganza, porque la venganza se ejerce también con gentileza.

"Acaso no has llegado a saber que los muertos son gentiles. Ellos, más que nosotros, tienen el don de la palabra. Son demoníacamente angélicos, y su fuerza reside en eso reflexivo que tratan de hacerle hablar a su interlocutor".

* * *

Porque los espectros de la ciudad también saben viajar, y uno a veces los extraña. Es entonces —es decir, cuando están ausentes— que los pájaros cantan más tranquilos, que los horrores se distienden más aún, que los labriegos dan la mano con mayor satisfacción, que los cerros son más altos, que la pacificación de los relojes se convierte en opereta, que los imbéciles se transfiguran; esto último porque los imbéciles no tienen la virtud mágica de reconocer a los espectros.

* * *

"Déjalo que cante", me dijo alguien. "Porque si no dejas que cante, reconocerás tácitamente el olvido. Y el olvido, de todas maneras, es peligroso para gran parte de la humanidad, y consecuentemente para ti. Es el olvido el promotor de tu emoción, y la razón suprema de tu virtud para contemplar los espectros de la ciudad. Ves. Los espectros tienen el don del viaje y del olvido. Ellos no saben que nosotros los estamos contemplando, así, en la ráfaga que significa para el mundo una ciudad.

"Ellos, los espectros, son los dueños y señores del olvido. Son viajeros, pero sin embargo están siempre aquí. Y "*aquí*", —ten en cuenta— es la ciudad. Aquí, siempre aquí".

* * *

Cuando rozas con el hombro una esquina de alguna ciudad, viene a ti un escalofrío de espanto. Ves, a lo lejos, en una botica, por ejemplo, un espectro que te hace señas, o, en un balcón, así a lo lejos, otro espectro que está moliendo café.

O bien, cuando suspiras frente a la ciudad, ves espectros de otra clase, de otra calidad. Espectros que desmienten la substancia del pensamiento.

Espectros cuya actitud desmiente la función del hígado y toda otra función. Ni las sombras, ni el sol, ni las casas, ni las amplias plazas, ni el hondo sentido de las canaletas, ni los dolores de la frente al contemplar la luna, pueden evitar la presencia de los espectros en las ciudades.

Son espectros. Están siempre en tu alma.

PARAFRASIS DE "¿Y LE HAS DICHO? ¿O NO?"

La paráfrasis de lo que había dicho se parece a Wiesbaden. Con lo lluviosa y fugitiva que es, con lo clara que es, y con esa capacidad súbita que tiene para mezclarse entre el tumulto, luego de pasar a cinco centímetros de mí, sin apenas conocerme, o como si nos hubiésemos conocido alguna vez en la orilla de algún mar profundo, con lana en el fondo, y, en la superficie, con peces ardientes, ahuecados hacia la espalda y la columna vertebral un poco rígida. Peces con la maravillosa capacidad de individualizar. Te llaman por tu nombre, aunque no lo creas. Contrariamente a los otros géneros de peces, pueden girar sus pupilas para seguir tus movimientos, y pueden (este es un extraño caso de devoción) salir del mar y arrastrarse arenas arriba, hasta perecer, solamente por cumplir su función, que es la de seguirte por entre la multitud rabiosa y enloquecida que nada busca.

Pero, entendido está, tú no eres la multitud. Tú, más bien, eres la esencia, el ser de la multitud. Se entiende que la multitud dimana de ti, y se entiende hasta la congoja que no habría multitud de no ser tú. Es por eso que yo amo no solamente a la multitud, sino a las multitudes. La amo y las amo porque tengo un concepto tuyo amplísimo de eternidad, y porque el primigenio clima para conocer algún estrecho pasadizo de lo angustioso consiste en la multitud, y en las multitudes, a la cual y a las cuales has dado vida tú con el maravilloso enigma de la palabra dicha y escuchada desde el ámbito de pocos centímetros: "¿Y le has dicho? ¿O no?".

Esto que estoy haciendo, y que llamo "Paráfrasis de ¿Y le has dicho? ¿O no?" no es más que una incidencia de viejas, remotas conjeturas, de negras, feroces y lúcidas ensoñaciones acerca de ti, cuando alguna vez tenía yo, (yo, yo mismo) los brazos al viento, el olor, digamos, de Wiesbaden —como esta tarde— y la calavera fresca.

III

LOS ANGELES DE LA MUERTE

Espíritu del misterio, andanada de cabellos al viento frente al coliseo del mar. Y alguien, en medio, sujetándose la camisa para no tener que mostrar un gesto equívoco; el miedo al ridículo que se estratifica en los sueños del dominador de la ceniza. Si bien los caprichos del extravío nada tienen que ver con todo esto, hay siempre una fórmula para gustar de lo desagradable, de lo tibio —ni caliente ni frío—, de lo medio.

Lo medio ejerce las funciones del páncreas, de tal manera que el páncreas es medio entre la vida y la muerte, la misma agonía sin filosofía, porque cuando se agoniza no se tiene en cuenta la terminología de lo filosófico; el mundo no crece, y gustaría a todos que el mundo creciera como el ánima, para contemplar la catastrófica deformación de ciudades y avenidas.

* * *

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

Por ejemplo: (creo estar exponiendo la maraña de imágenes que tengo) mientras estoy recibiendo en este momento todo el frío, podría abrigarme. Pero no quiero hacerlo. Nada me impide hacerme un tajo en el muslo, en el párpado, o en la rodilla, o en el ápice de la arquitectura desde donde se descuelgan las últimas y oscuras vértebras, o en la postración maravillosa en la que se encuentra el talón, o en el hombro, o en la tentación de la glándula pituitaria. Pero no quiero ni puedo. Estoy taciturno, blanco y hueco como una ojiva. (Por la ojiva pasa la ventolera y apaga las luces amarillas el aceite de adentro. Entonces el ventarrón sale por la misma ojiva, y se va lejos, y se pierde).

* * *

Una caravana dispersa, transida de ilusiones y de espanto, viaja a través de la noche, con música.

Una caravana, inferior en fortaleza a lo mayúsculo y brutal de todo aquello que no necesita de consuelo, ni de dicha, ni de espanto, ni de música.

Las torres de los sueños inclinados por la búsqueda enmarañada de eso de hurgar en los papeles alguna ilusión olvidada, acongojan en los formidables horrores ya a la luz, ya a la titánica lucha por el ambiente intenso del canto, o de la ruda simpatía por el paraje tan olvidado, tan olvidado que "le habrán crecido hiedras", me decía un amigo simpático. Solamente que tenía el deseo de sentarse a la vera del camino, al atardecer.

Una caravana de rotondas azules, así, siempre azules, como aquéllas que tienen una sombra de los ríos, un diálogo impreso en las zarzas donde la melancolía retruena a carcajadas ante una actitud dada, esa del corno y de la voz humana, que desembocan en el coro fúnebre de la lealtad.

Uno, entonces, se conmueve. Ve que las cabezas de los creyentes, súbitamente giran y lo contemplan, y que esos ojos son una antigua prevención para que uno vaya a repartir mágicas fotografías de mujeres caprichosas que solamente muestran un fragmento de la cara, un fragmento de la belleza húmeda del llanto.

Aquella misiva a la mortalidad, que va viajando, se reune en una candorosa y fresca frase (sí, con llanto): "'Los hombres allí olvidados siempre tienen en cuenta las rajaduras que uno se hace en los huesos al decir alguna palabra inventada que se parezca a la palabra con que se designa a la nuca".

Así, un noble y grosteco réquiem.

HOMENAJE A LA EPILEPSIA

Estos son cabellos del pequeño epiléptico

Los cabellos del pequeño epiléptico se distienden tenebrosos en los albores de la noche. Mueven sus resinas con términos acompasados, y parecen gigantescas columnas de granito en el glorioso y misterioso ámbito del amor y de la muerte.

En estos cabellos, a los que respeto porque son personas, hay columpios de inexplicable redondez, en los cuales veo la negrura mágica y amada del espacio.

Son los cabellos del muerto en la irradiación de una mano que ha metido sus dedos en el misterio.

El coche de muertos

Hace mucho tiempo, cuando yo era niño, trataron de enseñarme cosas acerca de ciertas cosas. Pero no logré aprender normas acerca de la disciplina.

Un día caminaba ante la ciudad y vi un coche. Me causó mucha tristeza. No sé, ahora, si era verde, o azul, o rojo, pero durante el transcurso de mi vida llegué a la conclusión de que no tenía color, y que simplemente era un coche.

Ese coche que vi un día de mi infancia había yo estado inficionado de no sé qué fuerzas extrañas y no sé de qué extraños conocimientos.

Era el coche de muertos, de acuerdo a lo que me revelara años después el niño epiléptico, a quien encontré en un día de sol...

Este acontecimiento, desde luego, carece de importancia, pese a que el niño llama a un coche cualquiera, "coche de muertos".

Un muerto se ha muerto

Los muertos, tal como los vivos, también pueden morir otra vez.

Tal la revelación del niño epiléptico, durante una tarde de sol.

Los muertos tienen la capacidad de morirse.

El hecho de morir no le priva a uno del derecho de morir otra vez. Ahí está el secreto de la existencia.

Es por eso que los muertos se han muerto.

Por eso es también que, en cierto modo, los muertos son precoces.

La puerta que da ingreso al misterio

Es posible fabricar una puerta, pero no una puerta para que ingresen a una habitación antigua los niños, sino una puerta auténtica para poder ingresar al misterio.

Fabricar un preámbulo de locura, de tal modo que todos los fabricantes de la nada no sepan qué hacer.

* * *

Ese niño, estoy seguro, posee los secretos de alguna puerta que puede conducir al misterio, sin recurrir, pongo en claro, a las irremediables putrefacciones.

Hay una puerta. Esa puerta está abierta para ti, para mí, para todos. Está abierta para las ratas, que te contemplan noche tras noche desde la luna.

Hay que dejar que ese niño siga con un poco de la puerta del misterio y entregarle algo de sus cabellos antes que desconozca los caminos y las piedras.

(Es ahí donde reside el secreto de la puerta).

Un fósforo apagado

Un fósforo apagado es simplemente un fósforo apagado. Lo trascendente del fósforo apagado es que está apagado, y que, pese a que ya no es, se le llame fósforo.

Pero ese fósforo que está allí, sobre una hoja de papel, está muerto. Eso sí que es importante. Porque lo importante es que esté muerto.

Es el ser, y hay que verlo, allí, tan substancial como el universo. Como cosa que se integra en las etapas de la nada.

Sudario que resguarda papeles cortados

Es un sudario. Estoy seguro que todos han visto un sudario en su niñez, aunque sea por escrito. Han visto todos en su niñez sudarios y sudarios. Sin embargo, yo he comenzado a congelar los sudarios del mundo.

* * *

De pronto retorno a mi vivienda. Veo un sudario limpio y fresco, pero eso es en broma solamente.

Duermo en sábanas apagadas y lunares, y sueño con los sudarios.

Me cubren, sujetan quedamente mi próxima podredumbre, rechinan sus teas sobre mi cuerpo glorioso en medio de la noche oscura. Luego, en la magia, adquieren vida para envolverme con los animales del destino.

Son papeles cortados por la luna. Hay que dejarlos allí, donde duermen las mesas vulnerables, todos, todos, las arañas vulnerables, hay que dejarlos tal como están, con la música de sus sudarios de niño.

Los papeles cortados van por el mundo con la llaga melancólica de los adioses.

El alarido profundo

Es solamente un alarido profundo. Viene de lejos. Nada tiene que ver con el vientre, ni con los pulmones o

el hígado. Es, llanamente, un alarido ante el cual uno quiere irse, apaciblemente, a la luna, llevando ciertos cabellos de cierto niño profundo. "Un alarido profundo tiene que ser siempre", me han dicho, "el alarido de la humanidad".

Imagen del niño

Su imagen es dulce. Nadie puede verla, excepto el caracol que anida sus pies a orillas del mar.

Nadie puede verla, excepto las arañas que moran donde moras tú y donde moran las memorables máquinas orgánicas de la eternidad.

Nada puede detener su deseo de niñez.

* * *

Es así su imagen. La vida de las imágenes ilusorias de la muerte y de la vida.

Tiene él un esquema.

Ese esquema es la reseña del secreto del amor y de la muerte, aunque el niño ignore amor y muerte, aunque sea vaga omnipotencia en medio de este juicio para practicar homenaje a la epilepsia.

(Objeto muerto y puro para recoger la soledad).

La catástrofe y las progresiones del ojo con la muerte

Concluye ahora todo. La catástrofe es bella.

Aquí, en medio de la noche, acabo de rendir home-

naje al misterioso epiléptico, así, con tanta mansedumbre como una laguna.

Rindo mi homenaje. Calladamente, viene la catástrofe. Los alfileres apuntan al cielo. Será así siempre.

Los ojos se tornan amarillos, y se connaturalizan con otras cosas que no son. Ya viene la verdadera vida.

LA RADIOGRAFIA

Estos ensueños tales de la niña serpenteando el horizonte.

Eran una sombra caminante lunar — dichosa de agua de viento de mar de ráfaga consternada de olivos musicales.

Una sombra de tumultuosos ojos aventurados en el frío horizontal de tu suspiro claroscuro en la negruzca herradumbre del navío en el valor humano de lo que fuera una vez tu amor a la luz.

En el fulgor de los ángulos poseedores de colinas subterráneas donde nadie respira ni adorna su garganta como adornan sus gargantas los misteriosos seres que salen de las plantas para rogarte un último efluvio de ternura al compás de la tenebrosa humedad que rigen los huevos abandonados en la gradería roja de eso que no era sueño, precisamente, sino un cúmulo de flotadores inmersos en la cuna de tu propio viento.

En el perro blanco que con su presencia te enseñó a rozar las mejillas ayudada de un valor inclinado en la tibia y umbrosa niñez (en el fulgor que ves cuando un médico de pie en el pretil de la raya ambulante hace ademanes sonoros hacia lo que no se ha podido olvidar con el fondo viscoso).

En la hidropesía honda de los locos vomitados, en el silencio abdominal, en el sombrero calabrés de los fracasos del mundo cuando te contempla usando su rumor de emblema congelado en las ropas, allá, risueñas hace nunca, cuando duele la espalda y canta un alacrán salido del canto.

En la médula triste de la lluvia cuando las personas se vuelven viajeras sin motivo.

En la voz lejana que ha nacido sin color y a destiempo, el preciso instante en que las troneras eran reblandecidas y deformaban sus perfiles de un principio los varones tañendo un alelí en la concepción pura de los confines.

En los tempranos arrepentimientos de eso que llaman hambre sin motivo, y en lo cerca que se halla un coliflor pundonoroso cuando lo previo se ha mezclado con lo imprevisto, y cuando la seriedad del agua espera conseguir que de una vez las cosas suenen de por sí, sin la ayuda de los rostros que noche a noche contemplas.

En la maraña que dibujaré con este renunciamiento del bosque, en aquella constelación que se ha quedado detenida desde la muerte de la lombriz.

En el ramaje que no es severo cuando lo mira algo que *no es tú*, porque algo que mira tiene que ser tú siempre, y si no es tú no es nada, más que la desolada trayectoria de los que son píos por no renunciar a lo que creen creer.

En eso que no se arrojan, ciegos para verse a sí, y no se entran, y no se hunden, y no se hacen algo que sepan que todos los demás no saben.

En que no se van *sabiendo* que se van, porque los otros se van sin saber que se están yendo.

LA DESINTEGRACION DE LA MELODIA Y DE LAS CIUDADES EN EL SUEÑO FORZOSO Y LA ARRITMIA

En el enjambre de cosas siempre vistas, en la arritmia vulgarizante de los tiernos colosos que forjan con el sol la desintegración de la melodía y de las ciudades, en ese antiguo ensueño cuyo caso fue dado por un oboe alucinado en la penumbra, y cuando no queda nada excepto todo antes de la lluvia general, el sueño abarca graciosa majestad al ver cómo la mujer muerta es para cerrarle los ojos y proscribir el albergue con el pesar que dan algunos pormenores de la melancolía y definen así las cosas que jamás cambiarán de nombre ni de lugar ni de forma

al empuje lejano del viento

al suspiro definitivo de lo inútil

aunque tú seas

o aunque hayas sido semejante a algo que nunca ha sido ni será

aunque te lleven las aguas de tan diversos océanos en el acongojado vaivén de los astros y tengas oculta una amorosa pasión a nada o ruegues a ti no regresar jamás al punto en que el dolor y la soledad son pilares fantasmales de una solución dada, de un nacer conmovido, de una amalgama escondida en los ritmos metálicos, de un trémulo y abismal no ser, ni nada, ni ha sido, ni volverá a "dónde".

Las cosas están atrapadas. Hay un sentido en todo, sí, pero eso ha venido hace mucho tiempo y lo ha atrapado todo. Ha venido desde hace siempre, sin ninguna ni mágica angustia.

Ha venido sin siquiera el temor de haber venido. Las cosas están atrapadas, al abrigo solamente del cielo, al que ascienden sus vapores de cosa muerta, de eso muerto que aún late en el escombro de la antigua carcoma,

de aquel artilugio que navega indeciso

de aquellos cisnes inmóviles que guardan para sí la revelación final

de aquel extraordinario y bello muerto intensamente razonador

del harto conocido arte que tienen los abandonados para dejarse crecer las uñas y los dientes y las vestimentas

del redondo cabello

del melódico vestigio que incluye ángulos por todas partes y ciudades muertas

del eco lejano cuando ya no se va en busca de nada

del ondular ajeno a uno, irrisorio ondular para que las cosas se queden sin llanto.

EL VIAJE DE LOS TILOS Y LAS MADREPORAS CUANDO SE RESIDE EN EL CANSANCIO DE LAS VIEJAS CUNAS

Cuando se reside en el cansancio de las viejas cunas y todo parece olorecer bajo el influjo de las estampas cavernosas en que te dibujaste una vez, aún rodeada de lava y estrépito cadencioso, ese día me dijiste a través de la espalda y de la sombra que no me vertiese, que no estuviera tanto tiempo alejado de la bruma y de los residuos lunares que me dabas — cuando al pie de la roca, yo le murmuraba a alguien palabras en todo punto insignificantes y tediosas.

(Las cualidades adivinatorias y patéticas, que hacen salir emoción del cuerpo).

Aquella brutal embestida de la melancolía, aquellos corazones helados que te miran desde ojos inocuos-agónicos, aquellos mensajes profundos esbozados por el peso del cuerpo.

Aquel tenebroso grito, insensatamente apasionado, alternando como líquido sideral, como líquenes abandonados, como último recurso de la sombra, con los otros gritos, con las otras causas de los ruidos, con los otros acicates que se vierten sólo en ti, que sólo en tí vibran, que sólo en ti encuentran acogida.

No sueles acaso pasar con los niños tenebrosos, largas temporadas en los parajes de la angustia, en los propicios, sonoros manantiales. En las sombrías, fugaces cuencas, donde me dijiste: "Hazte espesura, hazte niebla, hazte suspiro de nada, ni de es, ni de ha sido, para verter *tus aquellos*, tus soñados encuentros".

* * *

Caminan en el eco. Caminan oscuramente, como caminan los trances. Caminan desacompasadamente, caminan con esos y angustiosos silbatos nocturnos, portando su alarido, así, mensajeros encumbrados. Caminan con las nalgas, con el pubis olvidado. Pero sobre todo, caminan tan rotundamente que da espanto.

No lo olvides. Caminan forcejeando su ser, caminan como si otro los llevara, caminan terroríficos, plenos, ahuecados, fervorosos.

Caminan como nadie camina. Siguen caminando, acostados a la vera de alguien. Caminan despiertos y dormidos, caminan al revés, caminan a destiempo, frecuentados por raros privilegios.

Caminan como si alguien les dijera: "*No camines*".

(Con el imán a cuestas, saben y no saben hacia donde caminan. Pero eso les lleva a la tormentosa, formidable esencia de aquellas sonrisas olvidadas en el plan del río, en el eco que hace no sé cómo el piano y el chelo, en el climax de un atardecer frío y deslumbrante. Inevitablemente había de caer la noche).

* * *

Son los inventores de los ruidos, tú lo sabes. Se despiden con un ruido; con un sutil, amargo ruido.

Llevan sus migajas al agua de mar con ruido, y se levantan, y se acuestan, y aparecen con ruido, con el irónico, placentero, profético ruido que hacen los adioses. Son formidables.

Son la forma misteriosa del llanto. Han urdido, sin saberlo, las sabias maneras, oblicuas, universales, eternas.

Las sabias maneras del escondido ritmo, del entrañable estruendo con que uno despierta. Las sabias, mágicas maneras del presentimiento, las nobles maneras del círculo y del cuadrado, las maneras extrañas, invisibles, del paradójico ademán, del éxtasis vertido, de la congoja vertida, de la súplica interna, del dolido viaje que fulmina.

* * *

Son los descubridores de la melancolía. Son, con su callado terror, precursores de la forma del viaje. Del modo de desplazarse sin nadie ni ellos.

Son vagas y concretas formas, ángeles bestiales, supremos, presuntos, verdaderos, catastróficos, ideales símbolos. Son buenos y silentes, y son, esta noche, universos estupendos, colosales llamados de la nada, vertidos gritos óseos, inolvidables compulsores de tu sonrisa.

MUERTE POR EL TACTO

(1957)

(A modo de manifestarse
estupor ante lo bromista
de la mirada).

I

Olvidó los océanos y las voces

replegado con los demás en el apagado símbolo de los puentes —hizo perdurar el crepúsculo

al igual de la condición de los afectos al árbol

los ensangrentados

los de largas cabelleras

los forjadores del viento

los que con la impasibilidad de las cosas han depositado un pétalo

una arena un aire en el arco olvidado de aquella cumbre

los que iniciados en los triunfos de la naturaleza

en las revelaciones de las edades y de las lluvias

anuncian las transformaciones del sonido, figura tuya —no sé aún quién eres

los que sean lo mismo que los ríos parte vital de las montañas

los que sean

los que realmente vivan y mueran sin hacer gesto de desagrado

los que se queden imberbes y también los barbudos y los barrigones

dignos y naturales cuando el sonido y el viento son una misma cosa

cuando no existe necesidad de que no hayan moscas

cuando no se tiene que pagar para que besen a los delegados y el beso no sea más que beso y no señal torcida hipócrita y atentatoria

cuando el matar no es condenable sino sólo matar y el término con que se designa la acción desaparece

cuando te topes en las esquinas con alguien idéntico a ti y puedas decirle "hola", "ojalá", "tal vez", "recuerda" o "quien sabe"

indistintamente

como si te refirieras a él o a ello o a ellos o a ti desde la luz hacia la luz

es necesario que escriba una carta para poder ver mejor la luz de las cosas

luego de leerla alumbrado por el antiguo vuelo de mis amigos muertos

es necesario que recuerden todos su amor a la música, su sosiego y su desdicha,

y su propensión a la risa así como las arquitecturas que urdían cuando podían hacer lo contrario

y su lamento, el lamento que ya fue analizado sin usar la substancia humana,

sin planes, sin palabra ni consulta, pero con ademanes repetidos bajo la mirada

que caía desde un pedestal diseñado en otro tiempo para ensalzar a los mendigos, a los valientes y a los inventores del azúcar y del resorte.

y sus proyectos,

los rigurosos alegatos en favor del desquiciamiento, de un anti - orden, para el retorno profundo al verdadero ordenamiento

sus conmovedores argumentos para comprender finalmente el simple significado de la estrella

sus penas tan dignas de respeto

sus venias (te explican el punto de partida de la vida)

encerraban una melodía ingenua y lejana y te inducían a ser más bueno y desentrañar con mayor autoridad los signos misteriosos de las nubes y de las calles

hacían que te vieras tal como eres (tu contenido, las propias venias que jamás harás)

y les intitulabas medida de todo, y solución se-

creta de todo, y surgía de tu sombra una venia destinada a ellos

y les intitulabas "caro destino, gayo amigo".

Mi soñoliento cuerpo despierta finalmente, y me hallo frente a mis amigos muertos

y me levanto triste a veces porque de haber un muro a mi frente,

de haber una valla o un duende a mi frente,

yo no estaría triste ni pensaría en ti ni en mí ni en ellos

y es así que salgo encorvado a contemplar el interior de la ciudad y uso del tacto desde mis entrañas oscuras

en el secreto deseo de encontrar allá, allá el medio propicio para hacer que el mundo sea envuelto por el olvido

para que el olvido impere en las primeras máscaras inventadas por la humanidad

para que el olvido sea la fuerza motora y suprema y para que del olvido sólo surja el olvido

¡no puedes tener idea del olvido porque no conoces a mis amigos muertos!

y para que en el curso de las edades el olvido llegue a generar la soledad

para ello habrás de estar presente en aquella estrella,

en el rumbo indeciso,

en el caos de la mirada

en modo alguno para determinar, y sí para que se justifique la razón inexorable de lo habido y lo por haber

de modo que lo armonioso sea siempre armonioso, has de estar presente sin poder saberlo

y yo estaré presente y no podré saberlo pero seremos el olvido y la soledad

porque ya hemos sido olvido y soledad cuando nada sabíamos —cuando no teníamos la noción de la oreja y del dolor

ni sed

yo te anuncio que sabemos y seremos

harto conocido es el continente de aquel o de aquellos o del que hace cábalas con una jorobita

conocemos a las gentes pero sólo tal cual son y no las sabemos tal cual no son

pese a que carecen de la facultad de no ser porque no saben que pueden no ser o ser

las saben en toda su magnitud mis amigos muertos y yo hablo de ellos con seguridad y orgullo

son mis maestros

el que hayan muerto dice que han existido eternamente antes de que yo existiera

y cada uno tome la música
por su propia cuenta
para aniquilar
aquello que está demás

sufren los animales y las cosas y aun las personas —hay mucho que está demás, que gusta y no gusta y yo digo que debiera haber solamente aquello que gusta (para que lo otro haga su desaparición con un ruido que se reproduzca escribiendo la palabra "tric").

No hay que contentar a nadie, ni sonreír a nadie y sí revelar las cosas con un soplo o por intermedio de los árboles o por los animales, que te dan tan espontáneamente la medida del espanto porque cada vez que los miras

con sorna y sorpresa
finges que no los estás mirando
haciéndote el del otro mundo
para disimular tu presencia

esos animales son más expresivos que los animales mismos

simulan no tener medios para revelar

nada necesitan revelar porque saben que todo está revelado y que la revelación solamente cabe en los muertos

por eso

cuando se comprenda muchas cosas por el tacto

incomprensibles para los demás sentidos

se sabrá que todo es lo mismo
y que es sin embargo distinto

las cosas serán tan inmóviles como nunca, las personas alcanzarán una dignidad jamás alcanzada

no habrá palabras y el silencioso mundo vivirá solamente para ser sentido —desaparecerá la maligna diversidad y todo será uno solo

para ser sentido
por uno solo

tu suspiro será la electricidad de la ballena al recorrer el mundo, tu mirada tendrá la jerarquía de tu propia mirada, sí, todo será uno solo

los sonidos, las formas y los colores entrarán en ebullición y se fundirán con el mundo y contigo en una sola cosa

y el tacto tendrá absoluta, lúgubre y alegre preponderancia

así podrá sentirse uno
como recién nacido
o como recién muerto
al descubrir que tiene manos y abdomen
que tiene el silencio y la dulzura suprema

se descubrirá que el cuerpo es infinitamente humano y sencillo y no complicado y tenebroso como crees que ahora es

todo tan distinto entre sí
indeleble
perjudicial para las buenas costumbres
sobre todo para el crecimiento de los niños
todo tan diverso

pudiera ser una sola cosa para que no haya sufrimiento ante tantas perspectivas

tantos puntos de vista
que pueden enloquecer los animales
y esa sería la mayor desgracia.

Se sabe por comprobación que viviremos siempre en los otros aunque nosotros no lleguemos a saberlo y en este fenómeno reside la importancia del tacto porque no se ha comprobado aún nada y por lo tanto es dable afirmar cosas increíbles sin riesgo de caer en desgracia ante los hombres

esto último que digo tampoco afligiría a nadie
lo importante es decir:
creo en el tacto por tales y cuales razones
quién no ha de tener fe en el tacto

aunque para ello sea necesario hacer experimentos con todo género de esferas

para lograr un grado de delirio y comprobar siquiera que nada se comprueba

que todo es helado

que no puede haber soledad más irremediable que la del propio vivir

que esto y aquello te mueven a condolerte de las cosas

que por todo eso no hay para qué

que no hay escape posible y que estás condenado a esperar lo habido y lo por haber

pero que tampoco podrás esperar por el inexorable y expectante desgaste de las cosas

te estás yendo burlonamente

pero antes abre algo y ve qué pasa

sacia tu curiosidad

acopia cosas e instrumentos

para aprender gradualmente la vida a su manera nadie calcula distancias ni dobla apresuradamente una esquina ni vigila ni viene ni va sin motivo

hay que neutralizar los límites y las limitaciones con un poco más de perejil

y tener el secreto de los tallos

y conocer el sentido del cuerpo

y hacer que de los volcanes salgan cosas más razonables

e invocar para que el alma esté menos distante —tenga más confianza en uno

en forma más plausible
con un sutil estruendo

tiene que insinuarse el irremisible objeto de las cosas, su destino final.

Allí habremos de señalar el rumbo de la codorniz, el fulgor de esto y de aquello, el rumbo y el fulgor de todo cuanto ha nacido y está por nacer.

III

Has visto —te has visto— sentado frente a algo pero no has querido verlo porque quisiste palparte y tu cuerpo no había —entre ráfagas has visto y no habías— te has palpado y te acordaste de tus sueños pero no querías saber y por eso tu tacto no quería nada y no quisiste palparte para no dejar de creer que todavía no habías.

En este residuo indefenso, en esto que queda de mí, no creo encontrar nada que interese a nadie

las cornetas gimen
tocadas por el mago oculto
nada tienes que ver tú
ni los tambores

ni los valles negros
que tocan para sí

y por eso vivo para mí no me importa que mi presencia aparezca en todas partes —he decidido olvidarme de mí y del resto de las cosas y de las personas

en tanto el dolor milenario tenga como principio

y como fin las coles con que adorna su olvido aquella mujer muerta

durante los albores de la mañana diré:

de no haber habido yo no habría habido este aposento,

ni tampoco habría habido esa viejecita que me vendió una mesa cuadrada con patas torneadas y un cajón donde se guardan cosas con llave.

De no haber habido yo no habría habido aquella pizarra

ni la bata azul de paño
que se salvó milagrosamente de las inundaciones
ni este encendedor trastornado ni aquel puñal
ni esto ni aquello

es que este caso tan concreto de melancolía necesita un petardo que haga salir de su aflicción a aquel hombre dormido, dé una curva y venga a mí para recibirlo con un brazo en alto y estalle y forje así un sueño al pie del viento y de la lluvia.

•

Nada puede convencerme de lo enfermo que estoy, mascando lo que no se sabe, pensando lo que no se sabe, en espera de la revelación integrada por los ríos y la esencia de la música y por el desaliño de la vida

yo no estoy existiendo
otro existe en lugar de mí pero dentro de mí
y es como lo mirara diez veces
cada una de las diez veces que lo miro.

Estoy cada vez más enfermo que todo, más enfermo que un colibrí. Los días, las lunas y las moscas aparecen forjados en la colina pálida que recorre

—deja que esa espada esté en mis sueños

esté en mis pobres sueños de ángel solitario y jubiloso.

Te tocas y no hay música. Te tocas y súbitamente sabes que no hay tú, y lo que tocas no sirve más que para saber que no tocas

lo que tocas no hay,
no es ilusorio porque todavía no has muerto
por qué no has de hablar en serio
y ver si pasa algo en el cielo que siempre es nuevo
si pasa algo en tus manos
y en la superficie de tu carne,

cuando conspires contra la armonía y contra la propia mirada y revientes como un tallo sin haber dicho "a".

El derredor de lo que no hay no podrá más y hará que estés callado y vistas al mundo con un ropaje inmenso y hondo

para que nadie lo vea ni desde el principio ni desde el fin

para que en el albor la rítmica de lo desconocido vuelva los ojos hacia una totalidad ciega y callada

y juzgues perplejo

el que ahuyenten con agua a los perros —justifican jubilosos la vida para que otros duerman

las cosas son contempladas como si no fueran parte de uno mismo.

cual si no se fuese un decir más de la vida, uno más con los otros

que también se hurgan las uñas y salen a las calles y miran la vida a través de sus hijos que a su vez miran la vida como si tuviesen hijos el instante de mirar la vida

te tocas y no hay
tienes miedo —sabes que no habrá
formulas una sonrisa para la vida
y ensayas tu tacto
desconfías.

Todo es movilizado por el tacto desde el principio de los tiempos. El tacto es el mayor milagro porque hace que rueden dos bolitas siendo tan sólo una y se confirma lo yerto por el tacto

de qué te sirve el tacto si estás tan triste

nadie dice que sin tristeza disfrutarás mucho del tacto

sino que estarás más ávido

el tacto al servicio de lo que has tenido y podido

sin que un gesto de olvido te dé la medida del olvido

el tacto al servicio de lo elemental

de modo que nada turbe su uso y beneficio

y tengas al fin algo más concreto que la mirada y la vida.

Se vaporiza el tacto y lo previo y lo sin remedio es mágico.

Yo te digo: te esperaré a través de todos los tiempos. Siempre estaré aquí o allá, estaré siempre tanto en ti como en las cosas

y tú lo sabrás cuando te rodees de la melancolía por el tacto.

Yo estaré siempre: conocerás que estoy, por el tacto; siempre estaré en ti, aunque tú no hayas; porque cuando no hayas, sabrás siempre que no eres.

En la espera de ser, estaré siempre. En ti me quedo yo, confiado, y olvido a mí, y me cierro, y me vierto, y amo a todo y renuncio a todo.

Yo me quedo en ti porque así es mágico y porque basta un instante para confirmarme por el tacto.

ANIVERSARIO DE UNA VISION

(1960)

A la imagen que encendió
unos perdidos y escondidos
fuegos.

I

Lo flotante se pierde, y toda la vida se queda en la luz de la primavera que ha traído tu mirar

—y mientras perduras en el eco yo contemplo tu partida con el humo en pos del horizonte,

y la esperanza y la substancia transparente discurren a lo lejos:

vives la dulzura cuando piensa la hermosura con tristeza tu presencia,

y apareces de medio perfil

al tañido de unos instrumentos nocturnos, azules y dorados, que relumbran, que palpitan y que vuelan

en el hueco de mi corazón.

*

No me atrevo a mirarte por no quedarme dentro de ti, y no te alabo por que no pierdas la alegría

—con tu contemplación me contento y tú lo sabes y finges no mirarme

y sueles dar saltos exagerando con una divina profundidad,

como si estuvieras a caballo o en motocicleta

—tu extravagancia me asombra y me regocija, y es mi pan de cada día

—cuando llueve, de tus hombros salen gritos al girar de la cabeza,

y te acaricias las mejillas y das palmadas que resuenan en el agua en el viento y en la niebla

—¡cómo te amo me asombra!,

yo te echo de menos a tiempo de escucharte,

una música sepulcral se pierde en el olvido y mi muerte sale de ti,

a los músicos se les aparecen las imágenes amadas

cuando escuchas tú

—todo el tiempo, los músicos se alegran del silencio

cuando escuchas tú.

II

Tu recorrido en las calles te separa de mí, de igual manera que el día y las calles de por sí

—la ciudad es toda entera una araña que te guarda de mí,

y la luz te incomunica; te aparta, y me hace espiar lo bien que te vigila

—brilla tu júbilo en las esquinas,

a la hora de la desolación yo me pregunto si encontraré el alto azul profundo de tu vestimenta,

mi país,

el aire de tu voz al caer la tarde

—y me pregunto por qué renunciaría jubilosamente al júbilo que tú me causas.

Tu parecido a mí no se encuentra en ti, ni en mí,
ni tampoco en mi parecido a ti

pero en alguna línea trazada al acaso y que
el olvido hizo memorable

—y en el olor que se desprende de ciertos dibujos que nos hacen llorar

y que a la vez nos causan júbilo,

por ser un miedo al sabor de las evocaciones
tu visión conmovedora,
aquel suave testimonio que la juventud dejó de
su partida:
imagen escondida,

sabor de juventud a la espera de fundirse con
la hora de la muerte que es tu forma que camina
con luz y con amor a lo largo de los días y las
noches y los años para lastimar mi corazón

—mi muerte se habrá llevado tu mirar porque sentía dentro de ti cuando la buscabas,

pues en ti se encubre y permanece;

déjame nombrarte su ropaje,

en ti se quedará la juventud.

III

Tú exageras sin exagerar porque sabes que mis
exageraciones hacen que exageres tú,

y mis exageraciones son invisibles a fin de que tus
exageraciones, no solamente por causa de la edad
sean visibles;

y de modo tan sutil, yo contribuyo mi grano de
arena al descubrimiento de un remedio para el mal de
amor

—mas, estoy solo y deslumbrado, y necesito socorro frente a este paroxismo de exageraciones, las
que anuncian algún júbilo caótico

—y no sé si tú eres o si es el demonio quien me
deslumbra y me hace ver lo que no se ve

y vivir una vida que no es vida ni es sueño, pero
miedo, un miedo de soñar en lo que mi alma no conoce,

un milagro de dulzura y de verdad transformado

en una broma cuando al vuelo de una mariposa prorrumpí en una queja

y buscando vida y sentido mis esfuerzos y penurias resultaron siendo un chiste

—pues yo no sabía que tuviésemos que fingir ser otros por ser los mismos;

y no somos como lo que somos ni tampoco parecemos ser lo que somos,

sino que tú y yo seremos, y también yo seré tú y tú serás yo,

tan solamente por medio del fingimiento

—y además, ahora he llegado a saber que el amor no es, sino lo que se oculta en el amor;

y para encontrarlo, yo tendré que traspasar lo que creo ser, o sea tú, y llegar a ser tú, o sea yo

(en realidad, tú eres porque yo pienso, y eres la verdadera realidad)

—y tú harás de la misma manera,

mas, no suspires, no vayas por acá ni por allá,

pero adonde se mira con fijeza y se suspira de verdad,

y donde un toro iracundo embiste al milagro

que desbautizará para bautizar,

y que de verdad te nombrará —por dentro, y no por fuera.

IV

De haber milagro, no hay tal; y yo clamo por el olvido de la palabra, la unificación de los reinos y la comunicación por medio de los ojos, el retorno al alma

—tú perecerás,

y nadie habrá visto tu alma, excepto yo;

y en cambio tú, ni siquiera me ves la cara, y mientras yo reconozco la tuya entre muchedumbres,

cuando no me reconoces crees tú que creo que soy una mosca, y que ignoro que te conozco y creo que yo creo lo que tú;

pero, has de saber que si yo fuese en verdad una mosca, aunque me mirases yo no sabría a quién miras tú, y te miraría sin sentir ni comprender el por qué

—y por tanto, si soy como nací, eso se debe al terror, del cual soy hijo; pues no era nada imposible

nacer como mosca —y de ello no cabe duda, según se ve;

y luego, yo puedo clamar, como que clamo, y buscar remedio a un mal que a mí no me aqueja, pero a ti,

alguien que, al creer ser quien no es, me mira, y de tal suerte, como si yo fuera lo que él siendo yo,

se mira a sí mismo, pero no a mí, desde que en realidad soy yo el que cree que él me mira,

cuando no me mira, por mirarlo yo;

es decir, yo soy yo y tú eres tú, y yo te miro y por eso creo que tú me miras, y tú no me miras pero crees que lo haces toda vez que tú me miras,

con la diferencia que yo no me miro a mí sino que creo hacerlo por mirarte a ti,

o sea que yo soy yo, y tú no eres tú sino yo;

en una palabra: hay y no hay comunicación; y tú no existes, y yo dejo de existir al ocuparme de ti, puesto que salgo de mí por que existas tú

—en conclusión, yo te digo que es éste el tono a emplearse cuando de penetrar en las cuestiones de amor se trata —una cosa oscura,

para cuya explicación el tono apropiado tendrá que ser oscuro, pero no lúcido;

y yo digo que la sensatez tan solamente sirve para explicarse lo que es ella misma,

pues con el tono sensato, en realidad te has abismado en tu propia sensatez cuando crees haber logrado aclarar lo que querías;

oscuro, muy oscuro deberá de ser el tono, si se quiere hacer desencadenar lo que el amor oculta;

y habrá de ser muy grande la oscuridad del tono en la iluminación de mi despedida de ti,

cuando me encuentre un cuerpo sin cuerpo y sin ti, un aerolito por la falta de ti,

sin el silencio de tus ojos, sin la fantasía que iba a revelarme la forma de tus labios

y sin el viaje y la llegada del sueño y de la luz, que ya te envolvían para traerte por entero junto a mí

—¡quién sabe, con qué de gestos, con qué de volteretas yo hubiera saludado tu aparición encantadora!

—y mientras que te espero durante muchos años y me contengo de vivir

y te espero un minuto y vivo aprisa,

yo quisiera un eclipse de luna para ver cumplirse las ilusiones que me quedan de besarte,

no importaría con la mitad de un beso o sin un beso y en el trance de oscuridad o de luz

—y mis esperanzas, bajo tu mirar,

se volverían la verdadera vida que yo miro en el fondo de tus ojos.

V

A la vista del río, que lava de males a los habitantes y los mantiene despiertos,

y que socava la delgada corteza que sostiene a la ciudad debajo de la cual se oculta un gran abismo,

no me dirigiré a ti, por un momento y deseo detenerme en lo que habitas y habita en ti —y también en mí,

y percibir la forma, angosta y alargada de la muerte, en la substancia húmeda y dura del cristal que le sirve de vivienda,

y conocer la manera de ser y no ser como la muerte, que sabe crecer de arriba hacia abajo

—quiero descubrir por qué sentimos que nos movemos, en cuál espacio, en cuál sitio, en cuál distancia se mueve el movimiento en la quietud,

donde busca el movimiento un ir de un lugar a

otro sin necesidad de ir, y busca realizarse en la inmovilidad y dentro de sí mismo,

como la superficie de este río y como sus aguas, discurriendo lentamente junto con nosotros,

para desembocar en el mar, para hundirnos y salvarnos de no morir por la ausencia de la muerte,

la que un instante atrás ignoraba nuestra vida,

la que viaja en ellas ahora y se aleja de nuestro lado.

¡Pasa sordo y ruidoso el río! —se desliza y salta a través de los diques,

a su estruendo se enardecen las visiones de grandes animales

que vemos cuando a solas nos desahogamos de cierta rara tristeza,

en la transparencia y en el olvido de los suspiros que el río eleva y profundiza en medio de emanaciones mefíticas,

y al silbido del aire puro que el Illimani ha filtrado,

y que sopla sobre lo turbio e impetuoso de nuestra inclinación,

esas visiones se debaten entre suspiros y buscan en lo tumultuoso de las aguas alguna visión que las mire y suspire por ellas,

—y, mientras respiramos el extracto de este gran aire, filtrado, azul y frío,

a la hora de las sombras, con una turbadora penetración las emanaciones mefíticas nos transportan al mar,

y nos diluyen en la redondez de la tierra y en una eminencia del cielo

—yo te busco,

y con el alba y con los suspiros,

junto al claro de las estrellas se anima la ciudad

—y pasa el río, desconsoladamente y se queda.

VI

En las pródigas luces humedecidas
y en los aires de navegación de las montañas,
en las solitarias inmensidades de la limpidez y en las humaredas, al calor fugitivo de la grave curvatura del mundo
—en las calles y en los árboles,
la lluvia refleja la callada ternura de tu visión.

Y de las tumbas un suspiro enciende perdidos y escondidos fuegos
en tu sentida imagen,
a la ascensión de aquel melancólico vaho desde las oscuridades,

que ha resquebrajado los sudarios de tus rumorosos antepasados

—y en las entrañas del agua, al compás que escucho del olvido, llueve,

y llueve y yo no te miro, en realidad puedo mirar que me miras tú,

—¡cómo me miras!,

de unos confines, de la infancia

y de los mares profundos de la juventud

—¡me miras en el vacío y a través de la distancia,

cómo llega tu mirar, de tanta lejanía y en qué conmovida manera,

que me hace saber que yo no te miro!

—y un gran llanto me sacude al deseo de encontrarte,

y hablar contigo sobre la gratitud, sobre la primavera y la alegría

y sobre cosas tantas y diversas,

y a un tiempo te escucho —en la huella que ha quedado en mi frente, en una sombra que roza la pared—,

te escucho hablar de todo cuanto me hace llorar

—y así respondes a lo que digo en mi corazón.

VII

Que sea larga tu permanencia bajo el fulgor de las estrellas,

yo dejo en tus manos mi tiempo

—el tiempo de la lluvia

perfumará tu presencia resplandeciente en la vegetación.

Renuncio al júbilo, renuncio a ti: eres tú el cuerpo de mi alma; quédate

—yo he transmontado el crepúsculo y la espesura, a la apacible luz de tus ojos

y me interno en la tiniebla;

a nadie mires,

no abras la ventana. No te muevas:

hazme saber el gesto que de tu boca difunde silenciosa la brisa;

estoy en tu memoria, hazme saber si tus manos me acarician

y si por ellas el follaje respira

—hazme saber de la lluvia que cae sobre tu escondido cuerpo,

y si la penumbra es quien lo esconde o el espíritu de la noche.

Hazme saber, perdida y desaparecida visión, qué era lo que guardaba tu mirar

—si era el ansiado y secreto don,

que mi vida esperó toda la vida a que la muerte lo recibiese.

VISITANTE PROFUNDO

(1964)

Tu grave alegría discurre en
un trance de antigua navegación.

—A mi madre y a mi tía Esther; y a mis amigos muertos.

I

1.

Este visitante profundo habita en el vello y en las trompetas, decora una penumbra.

Vaga por los acordes y los perfiles diversos y aquí, en la ventana y allá, en el monte de la suprema finura,

este viajero me contempla, inexplicable,

se esconde en el olor claro y denso de las luminarias

y en aquellos tejidos que dibujó el olvido

—su mirada de piedra lisa y lavada

no suele posarse en el don de la vida,

sus ojos y aires y su bastón profundo cantan vapores nocturnos a las esferas grises

y mueven desde abajo y desde lo alto los flujos y los contornos de una broza de los sueños

que nuestro paso aplasta rítmicamente.

Una llamarada se cierne en las pláticas y ensombrece la borra de vino,

y anuncia la llegada de un muerto a los quehaceres matinales

—miedoso de la luz, el muerto de orejas de oro y cacao

tiene el tórax grabado en la memoria,

lágrimas tan hermosas como las arañas

y las manos dispuestas en su sitio,

entre la quietud de los salmos.

2.

Me voy al bosque de hojas amarillas y quebradizas

a ver lo que entraña la vida, la infancia del tiempo y el instante de luz

—al destello del sol conoceré las sonrisas y las volteretas

y caminaré con los ojos cerrados,

orientado por la fragancia de las transformaciones y de los fuegos

—y llegaré al horizonte cuando la muerte se esfume.

En mi sueño de vida,

han de ser la alegría y el eco un juego nocturno para las abejas y un alimento para mí

y al mirar en mis ojos la transparencia jubilosa, exclamaré:

"De lo desconocido vivo, y le ofrezco mi gratitud posada en el mar".

3.

Del modo azul con que envuelves el mundo,

el modo azul en que lo amas.

Estoy entristecido, y enamorado de tu modo azul —del modo azul de estar que esperas a que yo pueda vivir y morir aquí en el mundo.

Del modo azul en que la idea te conduce al alba del gesto —percibes el estruendo que vives y lo explicas e interpretas a tus semejantes y a nosotros

en el borde del agua y el oído atento a las claras revelaciones de una trompeta transmutadora del deseo de la luz

en una llanura de vivas arenas y el latido al compás de la rueda que presagia la idea-niño y la primera y final virtud del suceso.

Del modo azul en que congregas tu pensamiento

—el modo azul dispuesto por ti en aquel esbozo lunar, cuando un día ofrendó el hombre su sonrisa al universo.

De anterior época a mi origen sólo conservo de ti el temor de nacer y hacer nacer, y el de estar muerto y que otros mueran o estén muertos,

porque —extraño caso de olvido— ya no sé de tu remota enseñanza

ya no sé de lo que me infundieras ni lo sabré, aun muerto;

es un extraño caso de olvido, modo azul,

y nos bambolearemos hasta que tus semejantes y nosotros y nuestros semejantes y tú pasemos a ti

con la sola semejanza para descifrarte viviendo y muriendo.

Cuando nos permitas a este bello mundo y a nosotros vulnerarte

y finjas tropezarte o estar dormido y simules haber sido visto o hagas entender que alguno vislumbró una partícula tuya

y con un relámpago enciendas el espanto y el asombro en nuestro mundo,

volveremos a mirar del animal, del muerto y del vivo y de la naturaleza de nuestro mundo,

y nunca más olvidaremos. Será la redención, modo azul.

El músico y las escopetas, lo liviano, lo pesado y la sombra, los apodos, el algodón y el calambre, el odio, los estafadores, la urraca, la edad y los candados, la ortografía y el café y los mentirosos, la pulga y el marfil, el número, las abejas, la visión y yo, la cola, el oro y las repisas y los achacosos,

esperamos la señal ansiosos por fundirnos y proseguir el diálogo contigo, modo azul.

Que se alarguen los días y las noches sean humeantes y los moscardones tengan una vida llevadera.

Que esto sea, y sea mucho más

—que el hombre deje de ser un protegido del animal y alcance lo humano, lo alto y lo sencillo

—que la lana no le sea arrebatada al animal y se deje a cada cual estarse tranquilo.

Ahora se escucha un grito, proferido quién sabe por qué;

no es grito de hombre ni tampoco es de animal, pero es un grito de cosa

—su origen se halla aquí, y parece ser inadmisible

—modo azul, yo estoy entristecido y perplejo por siempre.

Es mi intención dejar de verme y no saber nada de mí, y me comeré, si no pudieras hacer por ser visto.

4.

Nadie ama y las cosas son las que aman,

cuando miro el mundo y los vientos late suntuoso mi corazón en la congoja

—veo los seres solos y ajenos al mundo, exploro y me aventuro por ellos al nacer

y no aman ni se quieren estar, transitan y yo soy su solo amigo.

Desde la soledad me aman las cosas, en este páramo yo me lamento por no escuchar tu suspiro

y no ser agua para mirar el sonido,

y me lamento por lo caviloso que me pone el amor que me tienen las cosas;

escucho el murmullo con que ellas se aman

y se pierde en los huecos que dejaste a tu paso.

En la inmovilidad me escondo

y te aferras a mí, y me muevo y te vas

—y se sonríen las cosas, el corno y la trompa, y cantan canciones

y me aman con una gran hambre:

no es necesario vivir, pero es necesaria la vida

—digo.

5.

Como el día alimenta unos sueños estériles y lastima tu naturaleza angelical,

has de partir en pos de la noche

—y yo te diré que ella suele pedir, como un mendigo, toda la vida:

raramente se conmueve.

Pero tú, con tu tierna manera increíble,

eres comunicativo y la conmoverás en aquella claraboya, si le dices:

"Quiero la muerte, pero no morir"

—y los que descansan alejados del fuego, escucharán la palabra estremecida de tu vuelo

y no querrán saber que están muertos al ver que te habrían amado.

Y de tal modo conocerás las imaginaciones de la noche

y lo indecible de muerte en tu forma,

el júbilo mío: estoy de pie y con un fuego en las manos.

(De noche tu ropaje con unos vivos de color blanco refleja una música de ciudades y de soles y deja mirar un otro, denso ropaje que hace vibrar los puentes y ocurrir los viajes, y hace que se quede la noche en tus ojos).

II

6.

Bajo una tiniebla conduce el dolor la antigua dinámica con que evocas la fragancia de los vegetales

—en los resplandores que el corazón elevará de las montañas y en el olvido de las grandes campanas

—en los resplandores que el corazón elevará de ciones

está el acorde central que te detiene a contemplar las alas excesivas de los habitantes:

relacionas la cadencia de tus dedos con la vaga ascensión del humo cuando ha perdido un polo su virtud.

Bajo lo solo, a la hora de lo perplejo y de lo admirable, cae la tarde;

lleva tu peso el horizonte hacia las traslaciones y hacia las profundidades

y el muerto es cálido, mundial en las espumas, en los murmullos y en la luz

—y entra el agua en ebullición, ronda la profecía.

Se proyecta en las grutas, y en tus labios y en tus sueños no fenece la tensión,

un badajo te aparta de la camisola nocturna;

yo no pereceré sino cuando pongas un huevo en testimonio inmortal de la tensión.

7.

Vive a la vera del lenguaje, la cabeza flotante en un cuerpo que no hay

un dedo en la neblina

el agua corriente en el mundo de los que agracian su estar con un borde de lino

y otro dedo en el viento que mece los soles del milagro nombrado por el verano y la lluvia

y ancianidad de la luz que todavía no viste

una noche otro dedo paralelo a una ambigua melodía en el puente

y el peso del llanto en el ramillete guardado generación tras generación

cuando las modulaciones y la furia del agua fija y reluciente pasan de largo

mas el vínculo te llama y te llama y toca y toca

—sus calles disciernen el mundo y evocan la cum-

—revelan el astro de la letra olvidada— la letra que falta a la palabra que falta

—y se desborda el lujo de la sangre, en unas ciudades donde no se puede morir.

8.

Evocan las aguas un canto para helar el vaho y la sombra.

Que tu cabeza lavada alargue hacia aquí la medida y escudriñaré los costados del mar

y la perdida lumbre que brilla en la orgullosa humedad muerta.

(En la lejanía del abismo, de pronto la mariposa nocturna se volvió contemplativa, invisible y paciente como la devoción y flexibilidad que se le volaban por las patas).

Uno llega, se oculta por no saber que ha llegado y se encuentra un estruendo:

se diría tu voz,

pero la incidencia de la luz y un olor de vejez

no dejan ver su trance original, que era una sonrisa.

III

9.

Un destino inmóvil conduce el crepúsculo —de silencio nada tiene

ni lleva la luz o la vida cambiante, ni varía o fluctúa sino en el detenido crepúsculo

—vibra alguna gota en el mundo y es invisible y potente al compás inclinado, fastuoso del cuerpo;

forma y penumbra se yerguen, caen desmesuradas en el viento.

Y desciende una herrumbre sobre los ojos engrandecidos del olvido.

Es el propio compás el aliento dilatado, y el perfume vivo,

y la lluvia;

es la hoja en las manos, manos huecas

—el soplo musical de los gimientes artificios

la cavilosa criatura inventora de la llave que eres tú.

Late en este inmóvil destino una generación de voces, en esta figura de luz y de niño

en pos de la rana indecible;

en la rana al abrigo del viento,

en la secreta mirada del diablo que el gesto y el peso iluminan.

Del camino, del sinfín de la vegetación y del olvido, nace, permanece y se confunde

la rara locura con que cae una piedra.

10.

Yo te veo

—un destello me acoge si los orígenes de la noche se han vertido.

En cuanto cruzas la negrura, un soplo del corno te borra;

eres la significación irremediable de las ciudades y de los resplandores.

Estás en las dos orillas, en mí; en el lejano tejido habitas el humo y la colina

y la textura de la lluvia se asemeja a lo que deshabitas y a lo que no habitaré.

Te busco en mi dolor cuando mi dolor por sí solo existía

—cuando yo era un soplo y una arena,

dónde, en qué estabas,

eres en ti pero en realidad no serías.

A que te trueque en fuente me instas melancólicamente, maga de medias negras tal vez amante del olvido

—habitante que sabe que no existe y que no elude el verse y el sentirse:

hay humor en que sí yo sea y que tú no.

Sería asombroso el que sin mí vivieses.

Esté tu voz; esté por siempre aquí,

así fuera que yo la escuchase o que no.

Esté, siempre esté.

11.

De la altura del muerto que mira los trances del crepúsculo

ha quedado en ti una lejana chispa

—el trazo de la forma azul en el fuerte acorde que mece el viento con una lejana chispa,

en ti está.

El silencio eleve un poco de dulzura y se aparte del olvido

para morir en algún olvido,

y se diluya contigo y fenezca al fluír de la lluvia;

y que todo sea lenguaje en formación a la señal de un suspiro.

Y una nave de los cielos descubra nuestra carne y nuestro dolor.

IV

12.

No pienses en lo que te cubrirá ni en las huellas

aunque las haya de lavar la lluvia

un hombre helado te aguarda ante sus ojos y le asiste el orgullo detrás de la espalda

—porta una flor parecida a la esperanza.

Los sones de la noche con que tratas de mecerte se han desposeído aunque afirmaba la sombra su acento y tu persona era libre

no mires la cara a nadie porque tu cara se verá conquistada,

No está bien el rondar el compás y apagar lo que ya está apagado, que gusten las bodas y las costumbres y encuentres mis ojos parecidos a los tuyos.

No está bien; sigue tocando y sigue,

y se alleguen tus lazos y el bronce

y toque el ciego y diga quién eres y te transfigure

—en tanto, no me veas,

todo lo inclinado sea el solo atractivo y lo oloroso se incline;

de hoy en adelante la sola tarea sea hacer cuajar

mientras se cuajan los dientes de la calavera

—a partir de hoy, el rumbo de tu cabellera y la vegetación del mar

se alumbren por una luz en tu espalda.

13.

Estamos en el dintel y los pasos te sorprenden.

La anciana de los cielos no turba tu melancolía y trasvasas la luz del dintel

—eres un milagro, si se quiere;

no surge un suspiro ni descansan tus ojos en el país que profetizó tu nacimiento.

Un milagro eres, sobre todo ahora

—dices:

"La luz, lo blanco, la noche, el sueño", etcétera

y sabes sin hacer nada.

Si crees no ser un milagro, tendrías que llorar.

Lo hondo es que sabes, no hay qué decir de lo hondo;

que sabes y guardas devoción a cuestas con tu cuerpo

—que no sabes y tu sangre se mueve y no se mueve;

que el sueño es simple para ti

habitando el milagro.

Nada necesitas saber —si te necesitan, si te ve el alhelí; si parpadeas con la luz de esta silla o de aquélla.

Todo se reduce a que tú eres si has visto.

14.

Cuando soñabas con las rocas del alba no aparecía mi corazón en la ceremonia de la lluvia

y tu corazón no se liberó del mar.

Fue el momento de amonestar a los fantasmas que nos acordaron descanso para mantener su jerarquía

—te demostró la noche qué lejos estás de conocerla

no se pudo variar el curso, presente en la mosca y en el laberinto del aire.

Con que no te muevas y pienses en la sal, no te domas ni domarás a nadie

—deja todo y canta una canción.

***

El viento se bate en retirada y piensa que han de morir las labores

(arrostras la crítica a lo difícil, tienes una escritura cuantiosa y denodada que fascina)

puede ser el tinte de lo vivo

—mas tu don no se conoce, en lo lejano se asemeja a las imágenes del diablo

—en cambio la fea cara es la gravedad, y su símil el poderío de la golondrina que pedalea y vive.

En algo los fuegos se apartan de su trabajo real;

no te quemarían y te quemarían

—si das un paso o miras atrás, ya no acatas el mandato; y los ángeles revocarán el informe escrito sobre ti

—lo esbozado parará en el oriente y los ciegos serán mínimos.

En cuanto a nosotros,

una causa nos lleva a pensar en el enigma del diluvio

—si te quemas, bien quemado.

Nunca saldrás vivo ni saldrás muerto

—pues no tienes la frescura de Noé.

V

15.

Si vive infinitamente el hombre ha de ser dueño de infinito

en la memoria de nada para el jirón de lo infinito aprendido

—fragmento y dueño progresivo, conocerá poco al proyectarse en las generaciones subyugadas por las rutas;

sin proporción conquista las facultades y en el ámbito de los soles no dejará el cansancio.

Muere el hombre en el peligro de encontrarse, y por el don de saltar no morirá

—todo se enfría por movimiento y desamor pe-

ro no él, quien respira la presencia que anticipa su llegada al nacimiento

cuando se rompe la armonía.

Emigrará el hombre hacia los vapores que se enroscan en su ánima

con un amor del olvido por las aguas de este mundo.

16.

No toques esa música

—cuando hace frío, necesitan de tu gracia un hálito las formas, un silbido y un rocío.

Es húmedo el abismo de tu peso y las esfinges no te contemplan,

las contemplas tú por ser esfinge, si el ámbito es tuyo y te restriega

—el ámbito espectador de lo tuyo en el principio y término de tu vida sinfónica.

* * *

Deseo indagar qué viento te lleva y qué lluvia, y la esencia de tu mirar en el país de las causas

—te insto a que vengas y me despiertes, y me maravilles.

Me apremia el tránsito de la noche, y me desune;

mi cuerpo se distribuye, y nadie llega a verlo ni a verme.

Me acuesto —si suspiro o me toco o miro, todo acabaría: la esperanza de la transparencia,

la vida propiamente dicha; la promesa de cabellos y de luces de tu aparición

y la hospitalidad de los templos y la acogida de las canciones.

Mi voz aclama una proeza, escribe el rabioso ademán de la mano negra que tu profesión es inútil.

Si no identificas tu futuro con los peces —si no te transformas,

caerá en las aguas la mucha música de los negros, y discurrirá la ciudad en un silbido.

17.

Hunde los labios en la muerte colectiva al amparo de los dedos arriba y abajo

sepúltate en lo no argumentado ni dicho y en el fleco a la luz de los que mueren de vacilación

—si viene la muerte no solamente de la vida, sino por vacilar.

(La muerte suma y armónica nada tiene que ver con la muerte por vacilación,

y no digo que quien no vacila fuese inmortal.

Si no percibes el olor de una araña y no sabes lo que dice lo inmóvil, entonces mueres;

pero nunca si tu frente se mordiese, siempre que mientras tanto no soñaras que ella te mordía.

Cuando no tu vacilación, la muerte espera el mordisco de tu frente para recibirte.

Mas, me lleva el amor a clamar por tu conservación en ecos lucientes y en tareas universales,

en masas activas e inertes, que hielen y den júbilo.

Frenético clamor suscita tu conservación, tu tiempo particular sin noticia de temperatura.

Sea inscrito mi deseo en la gravedad, en el calor y en la redondez.

18.

Guarda un pájaro la promesa de la lluvia y sus ojos en el trueno,

es el espectáculo de la llanura y la ciudad lo solo que te quedas

—escuchas en la sombra las fundiciones de tu cuerpo al dictado de las aguas,

eres el testigo de tu libertad.

Si te quedas, concibes una imagen inclinada que cierre sin cerrar lo fragmentario de lo solo,

y estás para lo solo al igual que todos en la lluvia, los que olvidan la palabra

—y con el fuego te vislumbras y aparecen otros fuegos para ti.

Permaneces siempre tú en la promesa de la lluvia, mientras vives al impulso de lo solo.

VI

COMO UNA LUZ

Llegada la hora en que el astro se apague.

quedarán mis ojos en los aires que contigo fulguraban.

Silenciosamente y como una luz

reposa en mi camino

la transparencia del olvido.

Tu aliento me devuelve a la espera y a la tristeza de la tierra,

no te apartes del caer de la tarde

—no me dejes descubrir sino detrás de ti

lo que tengo todavía que morir.

ERES VISIBLE

Permaneces todo el tiempo en el olor de las montañas

cuando el sol se retira,

y me parece escuchar tu respiración en la frescura de la sombra

como un adiós pensativo.

De tu partida, que es como una lumbre, se condolerán estas claras imágenes

por el viento de la tarde mecidas aquí y a lo lejos;

yo te acompaño con el rumor de las hojas, miro por ti las cosas que amabas

—el alba no borrará tu paso, eres visible.

A TI

Al calor de tu forma progresa mi sangre, en el aire de sueño

el clima para lo solo eres tú

—una sombra canta para ti en el fondo del agua al compás de mi corazón

y en tu mirar mis ojos están silenciosos por la música

al soplo de la luz,

en el cielo y en la oscuridad.

Esta noche reuno tu forma,

el eco de tu boca en medio de una olvidada canción

—y te doy un abrazo.

VEN

Ven; yo vivo de tu dibujo

y de tu perfumada melodía,

soñé en la estrella a que con un canto se podría llegar

—te vi aparecer y no pude asirte, a turbadora distancia te llevaba el canto

y era mucha lejanía y poco tu aliento para alcanzar a tiempo un fulgor de mi corazón

—el que ahora estalla ahogado por alguna lluvia compasiva.

Ven, sin embargo; deja que mi mano imprima inolvidable fuerza a tu olvido,

acércate a mirar mi sombra en la pared,

ven una vez; quiero cumplir mi deseo de adiós.

EL FRIO

(1967)

PROLOGO (*)

El prólogo no puede ser interpretación exhaustiva. Aquí sólo pretende ayudar a la comprensión, delineando algunos de los principales pensamientos en torno a los cuales se expande la riqueza poética.

* * *

Los tres poemas de Jaime Saenz se elaboran en torno a un "tú", son diálogos con un "tú". ¿Qué sabemos del "tú"?

Mora en la zona de la primavera, la esperanza y la dulzura (pág. 119). El "tú" es amor (126) y júbilo (121). En la profunda región de la juventud (122), plena de luz apacible (122), y de ternura callada (133), se habla con él "tú" sobre la gratitud, la primavera y la alegría (134).

(*) A la primera edición de "El Frío", segunda edición de "Muerte por el Tacto", y tercera edición de "Aniversario de una Visión". (Burillo, La Paz, 1967).

La poesía de Saenz invoca entonces la región suave y alegre de elevados valores humanos, atestiguando serena y confiada fe en lo humano.

* * *

Pero el "tú" está también vinculado con la muerte —y no sólo en el último poema titulado "El Frío", sino también en "Muerte por el Tacto" y "Aniversario de una Visión", lo que remarca la unidad de la elaboración poética de Saenz—: la forma del "tú" es "la hora de la muerte" (122), el "tú" habita en la muerte y en el "tú" (129).

¿Cómo entender esta polaridad de vida y muerte en el "tú"? La muerte es para Saenz referencia elemental a la vida, sólo ella abre el camino a todo el sentido y contenido de la vida (211); más aún: de la muerte espera el poeta la revelación del contenido del "tú" (136).

La relación a la muerte no hunde entonces al "tú" en las nieblas del nihilismo; confirma, más bien, su contenido inmanente —ligado a la vida— y humano.

* * *

¿Quién es el "tú" que mora en la vida primaveral y en la muerte? Toda la labor poética de Saenz es la búsqueda del "tú", el llanto por encontrarlo (134), el afán por saber lo que él es (214), el mascar y pensar lo que no se sabe (111).

Por este esfuerzo de penetración y conocimiento adquiere la poesía de Saenz una dimensión metafísica. A veces se escucha hablar al "tú", él responde (134), y el esfuerzo poético metafísico llega al enunciado: tú no eres tú sino yo (126), es decir: el "tú" es el "yo". De ahí que en muchos versos el diálogo con el "tú" se convierte en el monólogo del yo consigo mismo.

El tema poético se revela, así, como la lucha por llegar a la identidad del yo consigo mismo, a la autenticidad.

Pero el enunciado abarca más: el esfuerzo metafísico quiere conocer el rumbo final de las cosas (108), (214), ansía encontrar el mundo y la felicidad (103) y culmina afirmando que el "tú" es la "verdadera realidad" (124).

Más allá de la autenticidad, o tal vez en sus mismas profundidades, busca Saenz el Ser mismo. Se comprende así que el "tú", símbolo del Ser, nos pueda hacer ver lo que no se ve (123), enseñar a vivir y ayudar a morir (221).

ARTURO ORIAS MEDINA

Tiene un olor de antigüedad
es el de los adivinos
—y en el aire,
cuando se cierne la noche,
un olor de juventud,
que se ha desvanecido
junto con el día.

Yo había dicho adiós, allá en mi juventud, y lo supe después de muchos años.

cuando me di cuenta que estaba enamorado del frío.

Y ahora estoy en el frío,

heme aquí escribiendo sobre él y de tal manera,

como primera cosa hago llegar con toda urgencia mis grandes saludos a todos,

ya que de otro modo no podría proseguir.

1.

En las calles me doy cuenta del estado del mundo,

yo pienso partir de una vez en pos del frío y dar con el demonio que se oculta más allá de las sombras

y preguntarle por qué solamente en el país del frío podía buscarse alguna cosa que sirviera tanto como la vida,

aquella voz que echo de menos y que necesito escuchar antes de marcharme,

si ya sé que en este mundo es lo único que se parece a su celestial acento el olor del alcohol,

y con todo lo que digo y hago solamente doy tiempo al tiempo:

en un rincón se esconde el alcohol glacial, alcohol del frío, y en otro rincón me escondo yo,

cada cual a la espera de la salida del otro, a sabiendas de que no hay escape en esta broma pesada, tú ya lo sabes;

en Navidad, en Año Nuevo, en las fiestas patrias, en los aniversarios,

cada vez me libro por un pelo, luego me echo a caminar con rapidez y alegría y miro de reojo

—ya lo sé, en el rincón alguien tiene más paciencia que yo, es un gigante, es un coloso y yo un pobre gusano

y quizá será por eso por lo que me quedo solo y fascinado,

qué raro,

y por lo mismo me pregunto qué pasa en el mundo,

cuando el frío no existe y me pongo a temblar, y no escucho tu voz y el frío se está,

pues esto es muy raro:

la voz es la temperatura.

2.

Y la ausencia es la ausencia de alguna voz, y en la ausencia no hay temperatura.

pues solamente por la reunión de una cosa con ella misma aparece la temperatura, y luego se hace perceptible el transcurrir del tiempo

—y para explicarme tales cuestiones me imagino que mi cara es una cara idéntica a la tuya,

lo mismo que para encontrarte, pero necesito sentir el olor a quemado

—el día en que el cielo se difunda y las estrellas desciendan sobre la ciudad.

algún metal, uno de tus ojos, alguna luz tendrá que llegar a mis manos,

de algún modo tendré que saber qué fue de ti y qué fue de la niebla;

por escuchar tus palabras y decires yo no sé qué daría, me muero por tocar junto a ti el final de las cosas

—yo me muero por saber lo que se dice, lo que no se dice y lo que quisiera decirse de tus aventuras.

3.

¡Qué enigma, qué terrible enigma encierra la temperatura!

Tan sólo después de conocer el frío de la luz llegué a saber que tu presencia será mi última y definitiva morada en el frío de la luz,

en ese frío,

allá donde la seductora luz de este frío seguramente se hace visible con tu presencia,

pues poco a poco me voy alejando del fuego y no aspiro al retorno,

yo no aspiro a la redención

—solamente me guía la fe en el estado puro y primitivo del hielo,

muy grande es mi amor por el frío, ignoro el retorno del fuego

y junto al hielo me quedo, en una reluciente arista.

4.

No hay termómetro para medir el verdadero frío, como no hay cuerpo sin cuerpo ni tampoco alma sin alma;

y yo digo que la temperatura no tiene nada que ver con un hecho misterioso, pues los hijos del hielo y del fuego pululan en el mundo

y se sitúan de acuerdo a su edad, conforme varía el humor del planeta,

según los viejos, quienes se enfrían poco a poco, emigran en invierno para encontrar el verano,

y los muy ancianos se quedan en los polos, cuyas regiones son en realidad extraordinariamente calurosas,

mientras que los jóvenes, quienes arden de calor, huyen del verano y buscan el invierno,

provocando estas criaturas con su sola presencia el verano en la estación del invierno, y el invierno en la estación del verano, o sea un verdadero desbarajuste;

así es la verdad por más que parezca mentira, y no vaya usted a creer lo que dice la gente, pues no se sabe a ciencia cierta qué cosa será el Sol, pongamos por caso,

excepto que no tiene absolutamente nada que ver con las estaciones, ni con la temperatura tampoco,

y mucho menos todavía con el calor animal, el de nuestro cuerpo, un calor que está más allá de la vida y la muerte

—y para qué más, cuando aquí solamente importa la tensión ideal,

algo que no se alcanza sino por la identificación del calor animal con la intimidad de su propia temperatura,

lo cual depende de la fusión de un mirar con otro mirar

—y eso se llama fortuna.

5.

Solamente cuando miro tu cara

puedo darme cuenta de lo extraño que había sido el olvido

—tu cara es como el olvido.

En ella reflejan su carne viva y su espíritu los habitantes,

en ella se configura el genio de la ciudad y solamente cuando ha caído la noche reconozco su gesto,

yo no sé cómo será en el día,

dudo que seas tú una realidad bajo la luz del sol,

con ese fugitivo paso en la espesura de las sombras atravesando el cristal del frío,

perdiéndote en lo profundo de la ciudad mientras yo te busco,

9.

(Un sendero desciende de lo alto
conduce al camino real
yo miro una gruta y más allá el vacío,
en el aire de los arbustos bajo el resplandor de la mañana quiero quedarme suspendido
y no saber nada del camino real,
quiero quedarme,
en el vacío encuentro tu voz y presiento tu sombra, con tu presencia inimaginable,
con tu presencia soñada en la aventura del día, en el olor del mundo,
en el cálido adiós que el mundo murmura con los insectos y las aguas,

quiero quedarme para siempre y esperarte en el sendero,

allí la luz que te devora me deslumbra, espesa humareda, confusos ruidos, chispas en el cielo, silencioso tu paso,

todo viene de golpe

y tengo frío, un ansia de evocar para ti algún lugar vacío en la naturaleza

—yo desciendo por el sendero y no quiero mirar el camino,

la frescura en las nubes me impide quedarme dentro de mí, el aire distante y mis ansias).

(Me apena un deseo, el de caminar junto a ti y respirar junto a ti y es triste el asombro,

la fugacidad en que te quedas y te pierdes,

y tu aparición en ese aire de luz, el que pasa por mi lado,

el que habla de la distancia y del horizonte en un declive del sendero,

el que se desvanece en infinitos límites en las piedras, en la nada,

en donde me sorprendo a mí,

aquí,

con el anuncio en algún lugar en mí, el que corresponde al secreto y la permanencia,

en vida y muerte,

que ha de llamarse "aquí").

RECORRER ESTA DISTANCIA

(1973)

— A la imagen
de Puraduralubia

I

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

el muerto está separado de la muerte por una gran distancia.

Pienso recorrer esta distancia descansando en algún lugar.

De espaldas en la morada del deseo,

sin moverme de mi sitio —frente a la puerta cerrada,

con una luz del invierno a mi lado.

En los rincones de mi cuarto, en los alrededores de la silla.

Con la indecisa memoria que se desprende del vacío

—en la superficie del tumbado,

el muerto deberá comunicarse con la muerte.

Contemplando los huesos sobre la tabla, contando las oscuridades con mis dedos a partir de ti.

Mirando que se estén las cosas, yo deseo.

Y me encuentro recorriendo una gran distancia.

II

Como el aire nocturno la fiesta del espíritu ya es cosa acabada,

como la escalera que sobre un muro se apoya para escuchar la palabra es cosa acabada.

como la línea que una vez dibujé y con tu sombra dejaste es cosa acabada.

Como el humo en los braseros con el incienso y con los vapores que se difunden,

echando de menos las voces,

como las luces y los espejos que ascienden hacia los cielos de invierno,

con el olvido de las costumbres y de los seres definitivamente distantes en la distancia,

así las cosas y las calaveras ya no son cosas ni calaveras,

en las ceremonias de invierno ya no se usan.

III

Al contacto del secreto que fluye, del tiempo que se detiene, del fuego que se consume, y del hielo eterno y presente,

todo ojo, toda imagen, arderá en llamas y se quemará.

Toda concavidad en el seno de la tierra, toda oscuridad que descienda, se quedará para siempre.

(Si eres brujo, ríete. Mas si no lo fueses, y te dicen que el diablo te persigue, no te rías).

Con los años que discurren y los giros de estos mundos y las luces recibidas contemplando las estrellas puedo darme cuenta de las cosas.

Toda alma se diluye en las aguas torrenciales con el alma universal.

IV

Los grandes malestares causados por las sombras, las visiones melancólicas surgidas de la noche,

todo lo horripilante, todo lo atroz, lo que no tiene nombre, lo que no tiene porqué,

hay que soportarlo, quién sabe por qué.

Si no tienes qué comer sino basura, no digas nada.

Si la basura te hace mal, no digas nada.

Si te cortan los pies, si te queman las manos, si la lengua se te pudre, si te partes la espalda, si te rompes el alma, no digas nada.

Si te envenenan no digas nada, aunque se te salgan las tripas por la boca y se te paren los pelos de

punta; aunque se aneguen tus ojos en sangre, no digas nada.

Si te sientes bien no te sientas bien. Si te quedas no te quedes. Si te mueres no te mueras. Si te apenas no te apenes. No digas nada.

Vivir es difícil; cosa difícil no decir nada.

Soportar a la gente sin decir nada no es nada fácil.

Es muy difícil —en cuanto pretende que se la entienda sin decir nada,

entender a la gente sin decir nada.

Es terriblemente difícil y sin embargo muy fácil ser gente;

pero es lo difícil no decir nada.

V

El odio que el padre que es hijo profesa al hijo que es padre, es padre del odio que el hijo que es padre profesa al padre que es hijo.

Todos conspiran contra todos y se muerden y se despedazan los unos a los otros; jamás se mueren de hambre y comen caca, coman o no coman caca, comercien o no comercien con sedas y licores y toda clase de mercaderías,

se ríen del género humano y tallan diamantes, dejan de tallar y se ponen a jugar, ya al dominó, ya a las carreras, ya a las apuestas, toda clase de juegos,

van al campo y navegan a su gusto, viajan en tren, vuelan en avión, comen bizcochos y reparten besos y saludos,

muy ufanos de sus zapatos bien lustrados, de sus cabellos cortados a la última moda, de su tez bien asoleada, y de sus carteras de cuero de cocodrilo.

Se ponen pensativos leyendo los periódicos, suspiran con moderación, tosen con suficiencia, y caen enfermos de vez en cuando, con la distinción con que las normas lo prescriben;

y hay que ver el tono que se dan cuando suben al avión.

El aire majestuoso que suelen adoptar cuando hablan de tecnología, la severidad de su lenguaje cuando hablan de moral,

la elegancia y despreocupación con que se suenan las narices, esa leve inclinación de la cabeza, esa simpatía, ese no sé qué, con que sonríen,

hay que ver ese raro don de gentes, el empuje, la drasticidad, el talento, el secreto encanto que en todos sus actos demuestran,

y la espiritualidad del gesto; esa desconcertante sutileza con que opinan sobre arte y psicología;

el criterio sabio y la versación acerca del dolor humano, y con qué congoja dan su veredicto;

hay que ver la grandeza soberana en la mirada con que suelen perdonar los errores de los miserables mortales;

la consumada técnica con que mascan y con que tragan las mil vitaminas para mantenerse rollizos y proteger la salud;

la elegancia con que acuden a consultar al psiquiatra, a tiempo de mirar el reloj y ponerse nerviosos —un poco nerviosos, no demasiado, con rictus aristocrático y nobleza en la frente;

hay que ver la gallardía con que se mueven en el mundo y la importancia que se atribuyen en la vida;

la significación trascendental en cada uno de sus ademanes, y, más aún, en cada uno de sus tics nerviosos, por más que no tengan ninguno;

hay que ver las heroicas actitudes, el timbre de ferocidad que imprimen a la voz,

la tremenda osadía en sus determinaciones cuando se mueren de susto, el temblor en el upiti cuando se hielan de espanto,

y los ayes y los íes, los oyes y los úyes, con que claman socorro, en cuanto creen ver amenazadas sus preciadas existencias por algún fantasma,

y las paradas de gallo viejo con que pretenden ocultar el terror que los domina;

hay que ver lo que todavía les espera con cierto demonio cobrando forma dentro de ti,

que los reventará sin asco, gracias a tu mutismo y por obra de tu mutismo.

VI

Presiento un lóbrego día, un espacio cerrado, un suceder incomprensible, una noche interminable como la inmortalidad.

Lo que presiento no tiene nada que ver conmigo, ni contigo; no es cosa personal, no es cosa particular lo que presiento;

pero tiene que ver con no sé qué

—tal vez con el mundo, o con los reinos del mundo, o con los misteriosos encantos del mundo;

se puede mirar a través de las aguas una profunda fisura.

Se puede percibir, por el olor de las cosas y por las formas que ellas asumen, el cansancio de las cosas.

En lo que crece, en lo que ha dejado de crecer, en lo que resuena, en lo que permanece, en lo que no

permanece, en el aire silencioso, en las evoluciones del insecto, en los árboles que murmuran,

se puede adivinar el júbilo de un próximo acabamiento.

Las oscuridades devoradoras, ansiosas de devorar —fenecido el término, ya nada será.

Tal vez una brizna, en lo alto de algún lugar, tal vez en lo profundo de algún lugar.

flotando en las últimas aguas.

El resuello, sin principio ni fin, una envoltura para la inmovilidad,

envolviendo el movimiento del círculo que se repite

—no sé explicar, no sé decir en qué consiste el presentimiento que presiento.

VII

En el extraño sitio en que precisamente la perdición y el encuentro han ocurrido,

la hermosura de la vida es un hecho que no se puede ni se debe negar.

La hermosura de la vida,
por el milagro de vivir.
La hermosura de la vida,
que se queda,
por el milagro de morir.

Fluye la vida, pasa y vuela, se retuerce en una interioridad inalcanzable.

En el aura de los seres que transitan, que se hace perceptible con un latido,

en el viento que vibra con el ir y venir de los seres,

en los decires, en los clamores, en los gritos, en el humo

—en las calles, con una luz en las paredes, unas veces, y otras veces, con una sombra.

En ese mirar las cosas, con que suelen mirar los animales;

en ese mirar del humano, con que el humano suele mirar el mirar del animal que mira las cosas.

En la hechura de la tela,

en el hierro que el hierro es hierro.

En la mesa,

en la casa.

En la orilla del río.

En la humedad del ambiente.

En el calor del verano, en el frío del invierno, en la luz de la primavera

—en un abrir y cerrar de ojos.

Rasgando el horizonte o sepultándose en el abismo,

aparece y desaparece la verdadera vida.

VIII

En un trasfondo hirviente y vibrante echo de menos el encanto.

En el antiguo silencio de un aire echo de menos el encanto.

En el antiguo silencio de un aire echo de menos sea el perdido encanto, lo que me remite a ti,

echo de menos la horca en que una vez me viera suspendido para mirarte con totalidad,

en todos tus movimientos y pasos

—echo de menos los años, las fechas, los días precisos que se llaman hoy,

los precisos instantes que se llaman ahora —el mañana que ha sido, el ayer que ha de ser,

echo de menos algún dolor que era tuyo, que se reunía con algún dolor que era mío,

que se adentraba en lo profundo de tus ojos

—en lo profundo de tus ojos, en que echo de menos lo profundo de tus ojos.

IX

Con tinieblas y piruetas portentosas emergen los malabaristas de la noche.

A patadas y codazos se abren paso por entre la multitud de anonadados personajes que miran deslumbrados,

sorpresivamente se sitúan en el centro del redondel y ofrecen numerosos malabares.

Se ajustan el cinturón y se revuelcan, con el tropel de caballos enanos que acaban de hacer su aparición, guiñan los ojos y no acaban de revolcarse,

y beben café y comen manzanas, hacen esto, hacen lo otro y lo de más allá,

y es esto lo que hacen, y lo otro y lo de más allá, y no otra cosa, hasta que alguien entrando en escena resuena,

y comiendo ajos el pitazo resuena,

***

En el ánima substancial, de la sincronía y de la duración del mundo,

que se interna en el abismo en que comenzó la creación del mundo, y que se hunde en la médula del mundo,

se hace perceptible un olor, que podrás reconocer fácilmente, por no haber conocido otro semejante;

el olor de verdad, el solo olor, el olor del abismo —y tendrás que conocerlo.

Pues tan sólo cuando hayas llegado a conocerlo te será posible comprender cómo así era cierto que la sabiduría consiste en la falta de aire.

En la oscuridad profunda del mundo ha de darse la sabiduría; en los reinos herméticos del ánima;

en las vecindades del fuego y en el fuego mismo, en que el mismo fuego junto con el aire es devorado por la oscuridad.

Y es por lo que nadie tiene idea del abismo, y por lo que nadie ha conocido el abismo ni ha sentido el olor del abismo,

por lo que no se puede hablar de sabiduría entre los hombres, entre los vivos.

Mientras viva, el hombre no podrá comprender el mundo; el hombre ignora que mientras no deje de vivir no será sabio.

Tiene aprensión por todo cuanto linda con lo sabio; en cuanto no puede comprender, ya desconfía

—no comprende otra cosa que no sea el vivir.

Y yo digo que uno debería procurar estar muerto.

Cueste lo que cueste, antes que morir. Uno tendría que hacer todo lo posible por estar muerto.

Las aguas te lo dicen —el fuego, el aire y la luz, con claro lenguaje.

Estar muerto.

El amor te lo dice, el mundo y las cosas todas, estar muerto.

La oscuridad nada dice. Es todo mutismo.

Hay que pensar en los espacios cerrados. En las bóvedas que se abren debajo de los mares.

En las cavernas, en las grutas —hay que pensar en las fisuras, en los antros interminables,

en las tinieblas.

Si piensas en ti, en alma y cuerpo, serás el mundo —en su interioridad y en sus formas visibles.

Acostúmbrate a pensar en una sola cosa; todo es oscuro.

Lo verdadero, lo real, lo existente; el ser y la esencia, es uno y oscuro.

Así la oscuridad es la ley del mundo; el fuego alienta la oscuridad y se apaga —es devorado por ésta.

Yo digo: es necesario pensar en el mundo —el interior del mundo me da en qué pensar. Soy oscuro.

No me interesa pensar en el mundo más allá de él; la luz es perturbadora, al igual que el vivir —tiene carácter transitorio.

Qué tendrá que ver el vivir con la vida; una cosa es el vivir, y la vida es otra cosa.

Vida y muerte son una y misma cosa.

XI

Una distancia recorrida, una ciudad deshabitada. En una ciudad perdida,

una ciudad habitada —nunca hubo tiempo.

El reflejo de la lluvia, una lluvia.

Un saludo, una seña —te saludan y se van.

Una música escuchada, un olvido —un olvido y no sé qué,

un trance de inconsciencia,

un olor,

una mirada

—qué recuerdo no se hunde, qué recuerdo no refluye.

Y eso es todo.

Nada ni nadie se queda; es uno mismo.

Todo se queda con uno, y nada se queda
—la substancia, la tierra. Lo que no se toca, lo que se toca,
lo que no hay,
todo es y se queda.
Lo que ha sido, lo que es, lo que ha de ser, no hay tiempo
—no hay nada —todo es.

No te duelas
—no te duela nada.
Nunca hubo tiempo; nunca ha sido nada; el humano todo lo tiene
—cosa grave es la esperanza.
Decir adiós y volverse adiós,
es lo que cabe.

XII

Qué mano habrá sido tocada por esta mano.
Qué boca habrá sido besada por esta boca.
Qué ojos habrán sido mirados por estos ojos.
En medio de qué caminos, en medio de qué oscuridades, me habrán mirado estos ojos.
Dónde habrá sido encontrada esta mano por mi mano; cuándo habrá sido revelada esta mano por mi mano.
Qué día, qué hora, en qué lugar, habré encontrado este cuerpo y esta alma que amo.
En qué misterioso momento habré encontrado mi alma y mi cuerpo para amar como amo esta alma y este cuerpo que amo.

***

Este cuerpo, esta alma, están aquí.

Yo soy y estoy en esta alma, en este cuerpo, en esta alma que amo y en este cuerpo que amo.

Por el modo en que respiraba, en lo invisible y recóndito encontré esta alma.

En el modo de mirar y de ser de este cuerpo —en el modo de ser del ropaje,

en el modo de estar y no estar, oscuro y sutil del ropaje, encontré el secreto,

encontré el estar.

Con un ruido que resuena aquí, con una antigüedad muy remota,

en esta distancia,

cae la lluvia;

con un hálito de luces y de sombras, en que poco a poco se pierde este país ilusorio

—con un canto y con un pálpito,

con un sueño muy profundo, duerme este ser, en los resplandores de un limbo,

en los resplandores vacilantes de un limbo.

Desde muy lejanos sitios, desde muy hondos espacios,

con el soplo de júbilo en que el mundo se mece,

llega un aire

—a la hora última en que llega este aire, cargado de presentimientos.

A la hora final del encantamiento, en que el mundo se hunde en algún lugar,

más allá de la pared,

en que yace este cuerpo que amo,

en que yace esta alma que amo.

Más allá del más allá de todos los caminos,

en que trasciende el olor de este cuerpo que amo,

en que trasciende el olor de esta alma que amo.

ESTRUCTURAS DE LO IMAGINARIO EN LA OBRA POETICA DE JAIME SAENZ

Por Blanca Wiethüchter

Blanca Wiethüchter nació en La Paz, Bolivia el 23 de septiembre de 1947.

Cursó sus estudios en el Colegio Alemán, de La Paz, y en 1971, egresó de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Andrés.

En 1973 obtuvo la licenciatura en Pedagogía en la Universidad de París V (Sorbona) y en 1975, el grado en *maitrise* en Literatura Latinoamericana en la Universidad de París VIII (Vincennes), con el trabajo sobre la obra poética de Saenz que ahora se publica en este volumen.

A

Jaime Saenz, con gratitud, por las incontables enseñanzas con que me ha favorecido.

Este trabajo fue presentado en marzo de 1975 y defendido en mayo del mismo año en calidad de tesis de segundo ciclo, en la Universidad de Vincennes, París VIII. Fue realizado bajo la dirección de Saúl Yurkievich, catedrático de Literatura Hispanoamericana en dicha Universidad. Quiero agradecer aquí, en forma especial, al profesor Yurkievich por su valiosa orientación y colaboración en mi labor.

La interpretación del poema Las tinieblas *(1975), originalmente no formaba parte del trabajo. Su inclusión se justifica en mérito de una mejor comprensión en cuanto se refiere al contenido de la segunda parte.*

B. W.

INTRODUCCION

La problemática en que se mueve la poesía de Jaime Saenz pertenece a las grandes interrogantes de la literatura actual: la conciencia de la inautenticidad del hombre y el problema de la identidad que de ella emerge, y la conciencia de su condición mortal; ambas producen en el hombre un alto sentido de responsabilidad frente a su destino. Es así que su poesía se sitúa en un contexto en que la búsqueda de lo individual en su relación con la totalidad se hace primordial.

La trayectoria poética de Saenz se orientará hacia la unión íntima del hombre con su "ser", es decir, hacia la identidad y, más allá de ella, hacia lo que podemos llamar la búsqueda de unidad, de totalidad. Esta orientación dotará a la obra de Saenz de un carácter eminentemente religioso. En efecto, el poeta mismo declara que:

El artista es un místico, al igual que el alquimista. En el ejercicio de la mística encontrará la materia prima de la obra. (1)

Situándose como místico, Saenz se identifica con los alquimistas, razón por la cual, podemos centrar el sentido de su obra en el simbolismo fundamental de la alquimia: el de la muerte y resurrección.

Bergson ya hablaba de la imposibilidad del lenguaje ordinario de expresar la experiencia individual y, sobre todo, la experiencia mística. Esta dificultad de expresión es el origen de la necesidad, en el místico, de recurrir a equivalencias y a símbolos. Es esta tentativa que hará de la obra de Saenz, como en general de la "'poesía de la profundidad", una obra de difícil lectura. En efecto, desde el punto de vista formal, la experiencia "místico-poética" se traduce, en su poesía, en largos retruécanos, inversiones que exigen una doble o triple lectura, repeticiones que lejos de ser simplemente una característica constitutiva de la poesía, en Saenz adquieren rasgos que recuerdan las letanías bíblicas. De otra parte, el poeta recurre a modos expresivos, como la ironía y a rompimientos de estilo, que quiebran la intensidad poética, en la búsqueda de una expresión más precisa del conflicto provocado por la polaridad yo-tú. Es la tentativa de expresar en lo múltiple lo único, dejando a cada "elemento" de la polaridad su carácter de particularidad y, a la vez, sus correspondencias en un mundo que es vislumbrado al mismo tiempo como uno. (1)

(1) Ref. carta personal.

A medida que la evolución poética transcurre, las polarizaciones primeras son superadas y las formas expresivas serán sustituidas por construcciones sintácticas más simples. Lo que se explica no por la "madurez" o experiencia poética en sí misma, sino, y fundamentalmente, porque la experiencia "poético-mística" se ha profundizado y habiendo alcanzado lo "esencial", puede expresarse de una manera más simple. Dicho de otro modo, una vez superado el conflicto provocado por las dualidades, la poesía de Saenz expresará la unidad encontrada por medio de una sintáxis más sencilla.

(1) A.P.C. Poema: Alguien tendrá que llamarse crepúsculo.

Yo te confundía con el crepúsculo al confundirme contigo;
tú me confundías con el crepúsculo al confundirte contigo,
nosotros dos nos confundíamos con el crepúsculo, que nos confundía a ti conmigo, a mi contigo,
a tiempo de confundirse con tal y cual, confundiéndose contigo el confundido conmigo,
una vez confundido conmigo el confundido contigo,
al confundirnos en una sola y misma persona el crepúsculo, y tú y yo,
con tres personas distintas el crepúsculo, más tres personas tú, más tres personas yo,
nueve en total — o sea cero.

La elección del punto de vista al abordar el análisis, se debe sobre todo a la inaccesibilidad a la que he hecho referencia anteriormente.

Situándome en el contexto místico en el que se desarrolla la poesía de Saenz, y en el que precisamente la imagen y el símbolo, como expresión de lo indecible, juegan un rol decisivo, he intentado, a través de una especie de análisis temático basado en imágenes primeras, penetrar en la evolución poética experimentada por el autor.

A causa de la desvalorización que siempre se ha hecho de lo imaginario, considerado como "la infancia de la conciencia" o la ""función primitiva de la conciencia" —y por esto siempre asociado a lo no verdadero o a lo irreal—, estimo importante subrayar que entiendo la función de lo imaginario como una forma que adopta la conciencia, tan importante, como pueden serlo la percepción y la sensación, tal como lo han demostrado Sartre, por una parte y G. Bachelard y G. Durand por otra.

La imaginación es para Sartre "una conciencia" y no, como pretendían los clásicos que "estaba" en la conciencia. Ella "no es un poder empírico ni un agregado de la conciencia, es la conciencia toda entera en tanto que ella se realiza" (1). *Así, la imagen "no desempeña ni el rol de ilustración, ni el soporte del pensamiento".* (2) *A su vez Bachelard considera que gracias a lo imaginario "la imaginación es esencialmente abierta. Ella especifica el psiquismo humano; como lo proclama Blake: "la imaginación no es un estado, es la existencia*

(1) Sartre: L'Imaginaire p. 358.
(2) Ibidem p. 187.

humana misma". (1) *Por su parte Durand escribe que "el pensamiento occidental y especialmente la filosofía francesa tiene por tradición constante devaluar ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación como "maestra de error y falsedad".* (2)

Si las imágenes son una respuesta que el hombre da al mundo, a la trascendencia, al tiempo y a la muerte, como lo sostiene Durand, ellas son, empero, una respuesta "acomodada", particularizada, una respuesta compensadora, que según Piaget: "se explica por las acomodaciones anteriores del sujeto al medio objetivo". (3)

La imaginación no es solamente la facultad de formar las imágenes, sino "la facultad de formar imágenes que depasan la realidad, que cantan la realidad... y, se debe definir al hombre, por el conjunto de tendencias que le empujan a sobrepasar "la condición humana". (4) *Son estas tendencias que se expresan en imágenes y en símbolos, las que trataremos de analizar en el trabajo.*

En un poeta no existe imagen arbitraria alguna, ninguna imagen puede ser gratuita en tanto que obedece a un sentido de conjunto, lo que hace escribir a Bachelard: "las metáforas se llaman y se coordinan más que las sensaciones, al punto que un espíritu poético es pura y simplemente una sintáxis de metáforas. Cada poeta debería, entonces, dar lugar a un "diagrama" que indicaría el sentido y la simetría de sus coordinaciones metafóricas, exactamente como el diagrama de una flor que fija el sentido y la simetría de su acción floral". (5)

(1) Bachelard: A. S. p. 7.
(2) Durand. Str. Anth. p. 15.
(3) Piaget: Formation du symbole p. 36, cit. en Durand Str, Anth. p. 38.
(4) Bachelard: L'eau R. p. 23.
(5) Bachelard: Psch. F. p. 179.

No es este "diagrama" en sí mismo al que he buscado dar forma, tentativa que por lo demás sobrepasaría los objetivos de mi trabajo. El análisis versará solamente sobre un movimiento o tema poético. Intentaré abordar este movimiento, la experiencia "místico-poética" como tal, exclusivamente a través de la obra en verso, interpretando la evolución de esta acción poética a partir de "Muerte por el Tacto" (*1957*) *hasta* "Las Tinieblas" (*1975*).

El análisis parte de dos imágenes —temas: la otredad y la muerte, que pueden ser considerados sólo como una unidad en el "diagrama". Estas imágenes— temas no sólo serán tratadas como representaciones aisladas, sino como "palabras" que conducen a una constelación simbólica, que a su vez, nos revelará una estructura imaginaria, emparentada con aquellas.

El movimiento que he elegido es, según mi opinión, el que mejor puede introducirnos a la experiencia mistico-poética de Saenz.

Cuando hablo de movimiento quisiera subrayar que tomo la experiencia mística en su dinámica, es decir, no como un "estado" de conciencia, sino como algo fluyente, en el sentido que: "... la verdad esencial no es la de las cosas, sino la de su evolución, de su generación, que sigue las normas de una verdad creadora. El "aliento" (élan) del espíritu, su duración, son más importantes que los estados de conciencia". (1)

En este sentido, me ha interesado fundamentalmente el "aliento" poético a partir de lo que Bachelard llama "imágenes primeras", en tanto opuestas a "imágenes creadas o imágenes poéticas" y cuyo verdadero lugar en la actividad psíquica es estar antes del pensamiento. (1) *Las imágenes primeras, que podemos conceptuar como símbolos, serán para el trabajo el punto de partida esencial.*

(1) Poirier: Colloque p. 29.

La tentativa se basa en el análisis de un movimiento de lo imaginario: el de la experiencia mística. Este movimiento se fundamenta en la voluntad de sobrepasar las dualidades y superar los contrarios. Así se valoriza en el análisis un sólo aspecto de la poesía de Saenz, evitándose de este modo una colección de imágenes, metáforas y temas poéticos, tratando consiguientemente de asir una dirección que, en su evolución, asegure toda su coherencia.

En la primera parte se plantea la problemática con respecto a la otredad y la muerte de las primeras obras poéticas de Saenz. Estas imágenes-temas ponen en evidencia las polarizaciones más importantes percibidas por el poeta.

Tanto la otredad como la muerte son imágenes que se inscriben en una dinámica ascensional, es decir, son movimientos que se dirigen hacia una cima; y como acciones de elevación, ellas pueden ser consideradas lo que de acuerdo con Duránd llamamos "purificadoras". Esta dinámica ascensional tiene como isomorfismos fundamentales la escisión y la visión.

La segunda parte del trabajo la he llamado "El descendimiento" oponiéndola a "La ascensión". (2)

(1) Colloque p. 42.

(2) Esta clasificación pertenece a Durand, y corresponde a la catalogación de los símbolos que hace este autor en el libro: "Structures Anthropologiques de L'Imaginaire".

Esta división que incorporo en el trabajo es, en nuestro análisis, en cierto sentido, artificial, puesto que en Saenz es en el movimiento ascensional que van formándose los símbolos centrales de la dinámica del descenso. La división ofrece, empero, la virtud de facilitar la exposición del análisis.

En el descendimiento, cuyos símbolos más importantes son la inversión y la transfiguración, intentamos asir, de una parte, la transformación propiamente dicha, el paso de un régimen ascensional a un régimen de descendimiento; y, de otra parte, el desarrollo y superación de imágenes primeras que darán lugar al "estar muerto" y a la "oscuridad". En el nuevo régimen, las imágenes opuestas y que contienen las polarizaciones del régimen ascensional precedente, se harán unitivas y encontrarán un natural prolongamiento hacia lo cósmico.

En resumen, intento el análisis del "viaje de lo imaginario" que lleva a Saenz a desbordar la realidad sensible.

Me he limitado estrictamente a una sola parte de la obra poética de Saenz, aquella escrita en verso. No comprende, por lo tanto, a los poemas de "El Escalpelo" *(1956) ni el poema teatral* "La Noche del Viernes" *(1974).*

PRIMERA PARTE

LA ASCENSION

La poesía de Saenz se origina, como el poeta mismo escribe a propósito de la juventud de un artista, en: "la búsqueda de nuevas orillas", y en la respuesta a las "grandes interrogantes, grandes dudas, grandes angustias" y, del propósito de dar "el salto irreversible y definitivo" que lo llevará en procura de "la gracia". (1)

Desde un comienzo, pues, la búsqueda de trascender la condición humana se convierte en el hilo conductor de toda su creación.

La otredad y la muerte serán las dos imágenes en las que Saenz traducirá su búsqueda. Ambas, desarrollándose simétricamente en su obra, encarnan el impulso de trascender las condiciones mundanas de su existen-

(1) Ref. Carta.

cia. Esta voluntad de trascender es lo que hará que ambos símbolos se inscriban dentro de un régimen ascensional. Saenz quiere "elevarse" más allá de sí mismo y alcanzar el "ser": identidad y totalidad ontológicas. Esta búsqueda es sin embargo paradojal, su elevarse más allá de sí mismo es un volver hacia sí mismo, en un sólo movimiento.

El simbolismo ascensional se centra, en Saenz, en tres elementos: la escisión, que pondrá en evidencia una actitud polar y dualista, que se fundamenta en imágenes que separan y dividen; la visión, que pondrá el acento en imágenes que implican la visión como una percepción a distancia; y la purificación, símbolo característico de todo movimiento ascensional que hace posible la transición de una estructura ascensional, que pasando por una estructura de descendimiento, concluirá una estructura sintética de lo imaginario. (1)

Es este "viaje" que, simbolizado en la relación con un tú y planteando su condición mortal, llevará al poeta a esas "nuevas orillas". (2)

(1) Esta dinámica expresada en la terminología de Durand consistirá en seguir el movimiento que lleva al poeta a pasar de un régimen diurno a un régimen nocturno de lo imaginario.

(2) Este movimiento ascensional Bachelard lo llama "el verdadero viaje hacia sí mismo, el viaje imaginario el más real de todos, aquel que compromete nuestra substancia psíquica, aquel que marca una señal profunda en nuestro devenir písquico sustancial". Bachelard: A.S. p. 33.

A.— LA OTREDAD

Una imagen poética lleva el testimonio de un alma que descubre su mundo, el mundo en el que quisiera vivir, en el que es digno de vivir.

Bachelard

La imagen de una revelación:

"No sé aun quién eres" (1) marca el origen de una presencia extraña y desconocida en el primer poema "*Muerte por el Tacto*". Este encuentro con lo "desconocido" se convierte, retrospectivamente, en la señal que indica el carácter místico de la poesía de Saenz. El "no sé aun quién eres", que valorizamos como una imagen primera, es principio de su búsqueda y a la vez su objetivo.

(1) M.T. p. 96.

Esta presencia la hemos caracterizado como "la otredad", retomando una expresión de O. Paz. La otredad se define como la experiencia que tiene el yo con un tú, el poeta con una presencia. Esta experiencia es siempre particular y personal. Ella se manifiesta "como un don imprevisto, como un signo que la vida hace a la vida" (1). No a todos los hombres les es dado este don del encuentro con un tú, en general, este tipo de "encuentro" se ha manifestado solamente en experiencias próximas a las místicas.

Lo esencial de la experiencia es que el poeta realiza a través de la otredad el encuentro con lo trascendente, que es por correspondencia dialéctica, lo inmanente en el poeta. La unidad entre lo trascendente y lo inmanente formará el "misterio personal" del poeta. Misterio en el sentido de la "inaccesibilidad absoluta" que no es sino la "expresión de esa otredad que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros y que a la vez es como nosotros". (2)

El reconocimiento de la otredad es al mismo tiempo el reconocimiento de su ser escindido. Este ser dividido tiene que ser negado por el nuevo ser verdadero: la identidad entre el poeta y lo otro, entre el yo y el tú.

Y tú no existes, y yo dejo de existir al ocuparme de ti,
puesto que salgo de mi para que existas tú. (3)

(1) O. Paz: Signo en Rotación: p. 34.
(2) O. Paz: El Arco y la Lira, p. 129.
(3) A.V. p. 126.

1.— LA ESCISION

La experiencia de la otredad no es un acontecimiento que sobreviene al hombre desde afuera. Se da como algo que nace en el fundamento íntimo del ser mismo. En este sentido, se puede decir que el origen de la revelación de la otredad se expresa como un abrirse del poeta a sí mismo, como un penetrar en él mismo, hacia su profundidad, al espacio donde se da el encuentro con una presencia que se revela como parte esencial suya, como una especie de doble que confundiéndose con el yo no deja de ser tú.

es decir, yo soy yo y tú eres tú, y yo te miro y
por eso creo que tú me miras, y tú no me miras pero crees que lo haces toda vez que tú me miras,
con la diferencia que yo no me miro a mí sino que creo hacerlo por mirarte a ti,
o sea que yo soy yo, y tú no eres tú sino yo. (1)

Así el otro se da como una entidad que siendo el poeta mismo, simultáneamente es lo "otro".

La imagen poética, en los versos citados, polariza dos entidades que participan de una misma unidad y que, percibidas como escindidas, buscarán la identidad.

Esta polarización entre el tú y el yo deviene en Saenz una constante en las imágenes que expresan la relación con el tú. Por encima del deseo de unión, la representación poética en sus primeras obras expresa la

(1) A.V. p. 126.

división. En efecto, el sentimiento de escisión domina la relación. El tú se nos presenta de éste modo como la relación que simboliza la carencia de ser, la escisión. La otredad revela la ausencia de identidad.

a) *La revelación.*

La otredad produce en Saenz dos sentimientos contradictorios: el primero, negativo, le impulsará al rechazo, sensación de un sentirse enfermo, sentimiento de desplazamiento de su propio centro. Lo desconocido, "lo que no se sabe", sitúa al poeta en el núcleo mismo de la revelación de su misterio que, en esta primera instancia, sólo se manifestará como "encuentro" que, aunque es saber de la presencia, no se resuelve en identidad. El segundo implicará la aceptación de la "espada", símbolo por excelencia de lo que "separa", de lo que divide y distingue. Saenz acepta la espada, la que pone en tela de juicio su realidad, la identidad de su ser mismo. El reconocimiento de su ser escindido y, por tanto, la posibilidad de su superación, produce en el poeta un sentimiento de júbilo.

Nada puede convencerme de lo enfermo que estoy, mascando lo que no se sabe, pensando lo que no se sabe, en espera de la revelación integrada por los ríos y la esencia de la música y por el desaliño de la vida
yo no estoy existiendo
otro existe en lugar de mí, pero dentro de mí
y es como si lo mirara diez veces
cada una de las diez veces que lo miro.

Estoy cada vez más enfermo que todo, más enfermo que un colibrí. Los días, las lunas y las moscas aparecen forjados en la colina pálida que recorre
—deja que esa espada esté en mis sueños,
esté en mis pobres sueños de ángel solitario y jubiloso. (1)

En la revelación (2) no es solamente la dualidad tú— yo que polariza Saenz. El poeta distingue también dos "realidades" diferentes, la del tú y la del yo. El tu es para Saenz la "verdadera realidad" opuesta a su realidad, que en tanto ser escindido es ser "degradado". Sin embargo, esta verdadera realidad no posee la verdad de su realidad en sí misma, sino a través del poeta. Existe una necesidad mutua que comprende tanto a la una como a la otra.

(en realidad, tú eres porque yo pienso, y eres la verdadera realidad). (3)

Saenz manifiesta una clara conciencia del valor de dos realidades que se oponen. Esta actitud es propia de la imaginación ascensional, como lo subraya Bachelard en "Air et Songes". La relación con lo trascendente deviene una voluntad de distinción jerárquica. Es decir, no es una mera distinción de cosas diferentes sino que

(1) M.T. p. 111.
(2) La experiencia de la revelación en Saenz, nos recuerda, por un cierto parrelismo, a lo que Rodolfo Otto describe en "Lo Santo", como la experiencia de lo "Numinoso", como "Mysterium Tremendum"". En efecto, Otto reconoce esta ambivalencia de sentimientos contradictorios que señala como de terror y fascinación, de horror y de estupefacción.
(3) A.V. p. 124.

implica una actitud valorativa. Y como dice Durand "el hecho de privilegiar, es decir, de evaluar ya es purificador'. (1) En efecto, en este intento de distinción, y a medida que es vivida la separación, cada elemento es evaluado y diferenciado para así hacer posible el paso de un estado amorfo e indiferenciado a un estado de "nitidez". El tú, estimado como la "verdadera realidad", será buscado en todas sus particularidades, porque se define precisamente como la única posibilidad de alcanzar lo verdadero. De este modo, viviendo la relación con el tú, ella será la tentativa de vivir lo verdadero— puro y significará dejar atrás una existencia no verdadera y por lo tanto impura.

b) *La búsqueda del alma.*

La revelación del tú, que es la revelación de su esencial escisión y que implica la tentativa de valorar y distinguir lo verdadero de lo no verdadero, empuja a Saenz a no ver sino esa parte de su ser que se revela como ausencia y a la que identifica como su alma.

> *No me veo obligado a conjurar nada que no deje de tener un sentido, ni a conjurar aquello que deje de tener un sentido porque estoy en la noche solo y callado en busca de mi alma.* (2)

Penetrar en el interior de sí mismo, llegar al misterio del propio ser, será una de las tareas básicas que se impondrá Saenz, y en ella se inscribe lo que llamo "la búsqueda del alma".

(1) Durand: Str. Anth. p. 191.
(2) M.T. p. 103.

La búsqueda del alma, considerada como prioritaria sobre todas las demás tareas de la vida, implicará, al contacto con lo trascendente, una exigencia de purificación. La búsqueda será camino hacia el misterio último, aquel que está en nosotros mismos, en el hombre; exigencia que será el abandono de lo exterior, búsqueda de soledad. Al impulso de esta vocación espiritual, adquirida por el impacto de la revelación de su ser escindido, se encadena el impulso hacia la unidad como estado de perfección. Saenz abandona el mundo, pero esta su necesidad de soledad no quiere decir encerramiento interior, sino la exigencia de la más absoluta libertad hacia afuera, la existencia más pura. La renuncia y el aparente retiro son la libertad de penetrar en los límites de su naturaleza, para penetrar en la verdadera profundidad, en la verdadera realidad. Como dice Buber: "Quien ha entrado en la relación absoluta no se preocupa ya por nada aislado, ni por cosas, ni por seres, ni por el cielo, ni por la tierra, pues todo está incluido en esta relación. Entrar en la relación pura no es descuidar toda cosa; es ver toda cosa en el Tú; no es renunciar al mundo, sino establecer el mundo sobre su verdadera base." (1)

> *En la espera de ser, estaré siempre. En ti me quedo yo, confiado, y olvido a mí, y me cierro y me vierto, y amo a todo y renuncio a todo.* (2)

La búsqueda del ser, la espera de ser, y esto es necesario subrayarlo, no son origen solamente de una necesidad de autenticidad sino que, más allá de ella, es búsqueda de identidad, de unidad y totalidad.

(1) Buber: Yo—Tú, p. 76.
(2) M.T. p. 113.

Durmiendo de día, renunciando al día, trabajando de noche, Saenz rompe con el orden del mundo. Este camino no quiere ser sino la realización del "verdadero ordenamiento", el camino profundo hacia la verdad. Siendo un buscador solitario, un ermitaño en la ciudad, Saenz se lanza hacia la verdad, se arriesga por ella, por su esencia, cumpliendo con su derecho a la verdad.

c) *La "condición" escindida del mundo.*

Si la relación tú-yo es percibida como una identidad escindida, la misma condición atribuye Saenz al mundo. Así, el esfuerzo poético buscará la representación de esa dualidad que se dobla en profundidad, distinguiendo en aquella entre lo que son "las primeras máscaras inventadas por la humanidad" (1) y lo que es lo esencial. Distinguirá lo que tiene sentido de lo que no lo tiene.

Todos han alcanzado un nivel suficiente para
descifrar los anhelos que formula aquella lagartija
no se deciden a hacerlo
creen que no hay motivo o no se imaginan creer
que haya un motivo
por eso se quedan quietos tocando el tambor
prefieren mirarse a sí
solamente se comunican entre sí
no con lo tenue de las cosas
viven cautamente entre sí
no profieren alaridos
ni guardan algo en su corazón

(1) M.T. p. 98.

para alabar la sombra de aquel zócalo que gime
su congoja no es grande su alegría no es alegría
sus manos no son todavía manos parecen que sus
cabellos no han alcanzado la jerarquía total
decide tú. (1)

En esta tentativa de distinción, Saenz descubre que lo esencial está en la profundidad encubierta del mundo. Así tratará de recuperar lo esencial, aquello que sustenta el verdadero sentido del mundo que, en esta primera parte de su obra, concibe como un mundo de "luz", mundo "armónico", que puede contener al hombre en su ascensión espiritual, en la búsqueda de sí mismo. Para alcanzar esta profundidad Saenz aboga por la abolición de todo lo inútil, e inútil significa aquello que deja vivir "pero no determina la razón de los caminos" (2), por la desaparición de lo doble y dual, por llegar a lo único, por la desaparición de los complejo y lo complicado, y por el retorno a lo claro, sencillo y transparente. Es así que:

se descubrirá que el cuerpo es infinitamente humano y sencillo y no complicado y tenebroso como
crees que ahora es
todo tan distinto entre sí
indeleble
perjudicial para las buenas costumbres
sobre todo para el crecimiento de los niños
todo tan diverso
pudiera ser una sola cosa para que no haya sufrimiento ante tantas perspectivas
tantos puntos de vista

(1) M.T. p. 100.
(2) M.T. p. 103.

que pueden enloquecer los animales
y esa sería la mayor desgracia. (1)

Saenz clama por lo esencial, por el retorno a la unidad del ser.

De haber milagro, no hay tal; y yo clamo por el olvido de la palabra, la unificación de los reinos y la comunicación por medio de los ojos, el retorno al alma. (2)

Para este retorno es necesario recuperar un espacio homogéneo y "cristalino". Para lo cual la palabra, símbolo de lo diverso, deberá desaparecer. Saenz condena la palabra porque ella esencialmente divide, separa y distingue. El mundo tal cual se presenta, heterogéneo y diverso, recuperado en su sentido originario, será unívoco.

. . . . cuando haya cortado mi hablar
y sólo mantenga relación cristalina con las cosas
ese sería el día en que diga
soy feliz
conmigo o sin mí
que todos hagan lo mismo que yo
y cada uno tome la música
por su propia cuenta
para aniquilar
aquello que está demás. (3)

(1) M.T. p. 105 — 106.
(2) A.V. p. 125.
(3) M.T. p. 103 — 104.

Un mundo purificado, donde lo cristalino simboliza precisamente la transparencia y la limpidez de lo puro.

Es la nitidez, la claridad de lo uno y sencillo que Saenz opone a lo tenebroso, complejo y diverso; polaridad en la que el arquetipo de la claridad, de la luz, se contrapone a las tinieblas. (1)

Corresponde simbólicamente, al impulso que lleva a Saenz hacia la luz y la cima, la representación de un mundo desmaterializado, concebido como un espacio esencial y silencioso, que englobará todo lo existente en una fusión plena; representación de un espacio sensible en el que los sentidos tendrán preponderancia y en el que el sentimiento de unidad está señalado como el básico.

cuando se comprenda muchas cosas por el tacto
incomprensibles para los demás sentidos
se sabrá que todo es lo mismo
y que es sin embargo distinto
las cosas serán tan inmóviles como nunca, las personas alcanzarán una dignidad jamás alcanzada
no habrá palabras y el silencioso mundo vivirá solamente para ser sentido — desaparecerá la maligna diversidad y todo será uno solo
para ser sentido
por uno solo
tu suspiro será la electricidad de la ballena
al recorrer el mundo, tu mirada tendrá la jerarquía
de tu propia mirada, sí, todo será uno solo

(1) Estos símbolos corresponden como dice Durand: "a los grandes reflejos posturales: verticalización, esfuerzo de enderezar el busto; y de otra parte, visión, tacto manipulatorio, permitido por la liberación postural de la mano humana". Durand Str. Anth. p. 136.

los sonidos, las formas y los colores entrarán
en ebullición y se fundirán con el mundo y contigo
en una sola cosa. (1)

Representación de un mundo 'etéreo', en donde la materia ha perdido toda su resistencia, para ofrecer una comunicación dinámica y plena entre todo lo existente que está en función de la unidad. Saenz concibe un mundo que en palabras de Holderlin se expresaría cómo: "no ser sino uno con todo lo que vive y en un feliz olvido de sí mismo, volver a ese todo que es la naturaleza, ese es el cielo del hombre". (2)

Saenz intenta vivir en el espacio de lo esencial, en el que todo lo existente participa ontológicamente. El poeta se reconoce, junto a todo lo existente, sujeto de un acto universal, participando en el eterno desarrollo de la creación. Reconoce así que todo lo que existe está sumido en el mismo estado de escisión: la separación del "alma", separación de lo uno, separación ontológica.

El músico y las escopetas, lo liviano, lo pesado
y la sombra, los apodos, el algodón y el calambre, el
odio, los estafadores, la urraca, la edad y los can-
dados, la ortografía y el café y los mentirosos, la
pulga y el marfil, el número, las abejas, la visión
y yo, la cola, el oro y las repisas y los achacosos,

esperamos la señal ansiosos por fundirnos y
proseguir el diálogo contigo, modo azul. (3)

(1) M.T. p. 105.
(2) Hölderlin: Hyperion, cit Blanchot: Esp. Lit. p. 257.
(3) V.P. p. 149.

El sentimiento de unidad en Saenz se liga a la totalidad, y, por contrapartida, el sentimiento de escisión es más profundo y abarcador. Es así que podemos ver la escisión como una iluminación en virtud de la cual, los seres y los objetos relumbran como parte de lo universal. Esto permite a Saenz reconocer en cada uno de los existentes un espacio interior viviente y una misma y única condición: la soledad del ser, la separación del ser, su extrañamiento.

Nadie ama y las cosas son las que aman,
cuando miro el mundo y los vientos late suntuoso
mi corazón en la congoja
— veo los seres solos y ajenos al mundo, exploro
y me aventuro por ellos al nacer
y no aman ni se quieren estar, transitan y yo
soy su solo amigo. (1)

2. LA VISION.

La otredad, fundada en la percepción de separación, origina, como habíamos visto, la búsqueda del alma. Esta búsqueda, como experiencia poética propiamente dicha, comienza en el segundo poema de Saenz: "*Aniversario de una Visión*". La Visión, y se trata de una verdadera aparición, testimonia la relación que tiene Saenz con lo "otro".

La visión no simboliza solamente el carácter de separación, sino que ella también representa una percep-

(1) V.P. p. 151.

ción a distancia. Así, el encuentro con lo "otro", toma forma en la distancia que existe entre el "visionario" y la visión. Distancia que es constitutiva a la relación con lo trascendente y en la cual la mirada se hace el elemento primordial del contacto entre el hombre y lo trascendente. (1)

La mirada se hace, en la relación que tiene Saenz con la "visión", el medio de percepción. Así, mirar y ser mirado, serán los instrumentos, el contacto revelador de esta relación a distancia.

a) *La experiencia de la visión.*

A partir del segundo poema, la otredad adquiere una intensidad nueva, iluminada por la experiencia de la visión.

La otredad, percibida en plena conciencia a través de la visión, se tornará activa y se convertirá en la tentativa de provocar en el poeta todo un proceso de diferenciación de él mismo y del mundo circundante. La visión no será visión de lo totalmente desconocido, ni lo conocido, ni lo completamente incognoscible. Ella encarnará el misterio del ser, y saber de él será para Saenz una exigencia.

La visión del tú es un fenómeno de la dualidad, y se realizará en la separación entre el yo y el tú, Saenz intentará saber de sus cualidades específicas, todo en un acto de pleno compromiso con esa su visión primera.

(1) Según Alquiè, "la visión no es posible sino a distancia. La esencia misma de la mirada humana introduce en el conocimiento visual alguna separación". Alquiè: Philosophie du surrealismo, p. 185; cit Durand: Str. Anth. p. 170.

El tú vive y es vivido como una experiencia de revelación individual, haciendo posible que la otredad aparezca en la conciencia en toda su realidad y en todo su misterio.

Veamos como se plasma esta experiencia:

La dualidad se expresa en un mono-diálogo entre el yo-tu, que manifiesta una relación que a veces parece tocar los límites de un juego en el que el yo busca al tú, lo encuentra y lo pierde simultáneamente. El esfuerzo poético intenta, a la vez, expresar al tú, conocerlo, mirarlo y aprehenderlo.

La visión testimonia el descendimiento al corazón, a la raíz del ser, a ese espacio oscuro, fugitivamente iluminado, y en cuya luz intentará penetrar, conocer y conocerse. En este espacio en que se realiza el salto hacia lo otro, hacia la verdadera profundidad.

Todo este esfuerzo manifiesta la tentativa de conocer esa visión —otredad presencia viva de una realidad interior que está ahí, bajo la forma de un vacío habitado, de un hálito, de una voz, de un sentirse mirado, de una presencia inefable que parece mirarse en el pensamiento; en una palabra, de la presencia de una ausencia. En este espacio la mirada aparece como una línea de fuerza entre el tú y el yo, como una ligazón inmemorial, como fuente y a la vez como aspiración:

y llueve y yo no te miro, en realidad puedo mirar que me miras tú
—¡cómo me miras!,
de unos confines, de la infancia
y de los mares profundos de la juventud
—¡me miras en el vacío y a través de la distancia,

cómo llega tu mirar, de tanta lejanía y en qué conmovida manera,
¡que me hace saber que yo no te miro!
—y un gran llanto me sacude al deseo de encontrarte,
y hablar contigo sobre la gratitud sobre la primavera y la alegría
y sobre cosas tantas y diversas,
y a un tiempo te escucho —en la huella que ha quedado en mi frente, en una sombra que roza la pared—,
te escucho hablar de todo cuanto me hace llorar
—y así respondes a lo que digo en mi corazón. (1)

La mirada aparece como el símbolo y el instrumento de la revelación. Ella es la reactora y reveladora recíproca del que mira y del que es mirado. (2)

Saenz contempla al tú a distancia, situado en un espacio que no es ni un mundo ni un objeto exterior, si-

la ausencia, donde está la presencia escondida del ser, espacio diferenciado por medio de la distancia y la valoración.

Lo flotante se pierde, y toda la vida se queda en la luz de la primavera que ha traído tu mirar
—y mientras perduras en el eco yo contemplo tu partida con el humo en pos del horizonte,
y la esperanza y la substancia transparente discurren a lo lejos:
vives la dulzura cuando piensa la hermosura con tristeza tu presencia,
y aparecen de medio perfil
al tañido de unos instrumentos nocturnos, azules y dorados, que relumbran, que palpitan y que (vuelan
en el hueco de mi corazón. (1)

Separado de lo "otro" que es también él mismo, y que quiere conocer y con lo cual busca identificarse en la

ción de intercambio puramente interior, donde lo dado y lo recibido son equivalentes.

Ya nada existirá sino ese tú, esa presencia que es, a la vez, deseo de ser otro, de estar con el otro porque ese otro está más allá guardando la identidad del poeta. Saenz sigue la intuición de una verdad, revelación —misterio— profundidad, un deseo arrastrado a su esencia, la más elemental, que nace de la revelación de una ausencia de identidad y que, a partir de ella, vive a la luz de esta presencia.

— y para explicarme tales cuestiones me imagino que mi cara es una cara idéntica a la tuya,
lo mismo que para encontrarte, pero necesito sentir el olor a quemado
el día en que el cielo se difunda y las estrellas desciendan sobre la ciudad,
algún metal, uno de tus ojos, alguna luz tendrá que llegar a mis manos,
de algún modo tendré que saber qué fue de ti y qué fue de la niebla;
por escuchar tus palabras y decires yo no sé qué daría, me muero por tocar junto a ti el final de las cosas
— yo me muero por saber lo que se dice, lo que no se dice y lo que quisiera decirse de tus aventuras. (1)

(1) E.F. pgs. 213—214.

b) *Tú — yo; yo — tú.*

Del fondo del hombre mismo emerge el tú; él tú que invade el espacio mental y cuyo crecimiento es el crecimiento del poeta y cuya propagación es la suya. El es con él, el participa de él. El tú es yo; verlo, mirarlo, contemplarlo, conocerlo, es contemplarse y conocerse. Saenz da el salto mortal y renace en otro; "para ser el mismo debe ser otro". (1) Ser uno mismo siendo otro, ese otro, mi otro, que es ser vida, es ser, es morir, es salto y caída, búsqueda incesante de ser otro — él mismo, promesa de vivir la verdadera vida.

—y mientras que te espero durante muchos años y me contengo de vivir
y te espero un minuto y vivo aprisa,
yo quisiera un eclipse de luna para ver cumplirse las ilusiones que me quedan de besarte
no importaría con la mitad de un beso o sin un beso y en el trance de oscuridad o de luz
— y mis esperanzas, bajo tu mirar,
se volverían la verdadera vida que yo miro en el fondo de tu ojos. (2)

El tiempo que une al tú y al yo en los actos es el mismo. Ambos se ofrecen, recíprocamente, un espectáculo que puede ser considerado como circular: parte del yo y vuelve al yo, en un deseo de autocontemplación, de autoconocimiento:

(1) O. Paz. El Arco y la Lira, p. 179.
(2) A.V. p. 127.

— con tu contemplación me contento y tú lo sabes y finges no mirarme
y sueles dar saltos exagerando con una divina profundidad,
como si estuvieras a caballo o en motocicleta
— tu extravagancia me asombra y me regocija, y es mi pan de cada día. (1)

La espectacularidad y la gigantización de la imagen del tú, no hacen sino confirmar el isomorfismo con la divinidad.

Se puede comprender mejor la revelación si imaginamos al yo en el interior de una habitación de espejos, en la que el yo, que es a la vez autor-actor y espectador, se convierte en el héroe multiplicado. Saenz nos da una imagen en la que participa multiplicadamente. La crea, participa en ella, es ella y la contempla. Una imagen que es la suya propia y que sin embargo se le escapa; imagen de su ser mental que deviene sujeto anónimo de una acción que es elevación y exaltación, que expresa la tentativa de plasmar dos mitades de un hombre que se piensa dos veces.

es decir, yo soy yo y tú eres tú, y yo te miro y por eso creo que tú me miras, y tú no me miras pero crees que lo haces toda vez que tú me miras,
con la diferencia que yo no me miro a mí sino que creo hacerlo por mirarte a ti. (2)

El mono-diálogo se desarrolla en gestos espectaculares, miradas y contemplaciones recíprocas, en un pensa-

(1) A.V. p. 120.
(2) A.V. p. 126.

miento que se dualiza y desdobla y en el cual cada mitad busca su propio ser, su independencia; un pensamiento que se esfuerza en penetrarse y en ser dos veces, y en donde sólo una unión promete la identidad. Dos mitades de pensamiento, dos personajes yo—tú, que quieren actuar espontáneamente, libre del otro, pero para el otro, que quieren guardar su ámbito propio, aislado y a la vez recíprocamente y con ello, la verdad de cada cual.

No me atrevo a mirarte por no quedarme dentro de ti, y no te alabo porque no pierdas la alegría
— con tu contemplación me contento y tú lo sabes y finges no mirarme. (1)

Saenz se percibe a sí mismo como objeto de un sujeto desconocido y superior, que a la vez es inmanente y trascendente a él. Pero lo importante es conocerse, conocer esa inmanencia—trascendencia, y conocerse tal como se es por naturaleza en oposición a lo que uno debería ser.

La relación que establece este pensamiento es en el fondo indivisible, siempre es recíproca e interdependiente, pues uno no puede existir sin el otro. Toda transformación afecta tanto al tú como al yo, uno es tocado por el otro; es uno pero son dos y todo acto es doble y reflejo.

Tú exageras sin exagerar porque sabes que mis exageraciones hacen que exageres tú,
y mis exageraciones son invisibles a fin de que

(1) A.V. p. 120.

tus exageraciones, no solamente por causa de la edad sean visibles; (1)

La relación tiene sus riesgos, cómo evitar el desarrollo creciente del tú, su expansión y propagación y con ello el peligro de sobrepasar lo estrictamente verdadero en la relación. Saenz evita constantemente este crecimiento y multiplicación de pensamientos y palabras, porque el diálogo se realiza bajo la tensión y la intensidad que requiere un mono—diálogo que intenta hacer surgir, genuina y naturalmente, estas dos mitades del pensamiento. Cómo evitar pues la tentación que ofrece el movimiento que adquieren las palabras haciéndose autónomas, liberándose, rompiendo la tensión y elevarse y explotar en infinitas multiplicaciones, haciendo desarrollar la relación en plena mentira, de modo que las afirmaciones insensatas pierdan contacto con la verdad? No es un rechazo a lo irracional, ya que la misma relación se mantiene en una esfera de realidad que puede parecer irracional o que supera los límites de lo razonable. El rechazo no es tampoco un rechazo a lo insensato, sino a lo no verdadero. Saenz no se pone límites de dimensión de realidad; para él lo razonable no puede ser pensado sin lo no razonable.

Si la visión ha provocado, en Saenz, un movimiento de separación con la finalidad que ese otro sea perfectamente delimitado en su realidad y cualidades, buscará también rechazar toda mentira que pueda atribuir al tú un carácter ficticio o inventado.

Esta búsqueda entre lo verdadero y no verdadero, intento de representar lo esencial y no lo artificial, está

(1) AV. p. 123.

ligado a los principios de exclusión propias de la ascensión purificadora. Guía a Saenz un impulso hacia lo verdadero, que es reflejado por las imágenes que él propone en la representación. Así la relación tú—yo no solamente se establece en la afirmación, sino también en la negación, en el rechazo. Al éxtasis sucede la ironía que rompe la intensidad y que pone en "duda" su experiencia, que la rechaza sin negarla, pero sin que por ello pierda su carácter de experiencia real. Esta última se transforma en una experiencia que toca los límites de lo irracional, pero que no por eso deja de ser verdadera.

En la conversación que el espíritu mantiene consigo mismo, un movimiento valorativo se repite que lo hace vacilar entre el sí y el no.

— mas, estoy solo y deslumbrado y necesito socorro frente a este paroxismo de exageraciones, las que anuncian algún júbilo caótico

— y no sé si tú eres o si es el demonio quién me deslumbra y me hace ver lo que no se ve

y vivir una vida que no es vida ni es sueño, pero miedo, un miedo de soñar en lo que mi alma no conoce,

un milagro de dulzura y de verdad transformado en una broma cuando al vuelo de una mariposa prorrumpí en una queja

y buscando vida y sentido mis esfuerzos y penurias resultaron siendo un chiste

— pues yo no sabía que tuviésemos que fingir ser otros por ser los mismos;

y no somos como lo que somos ni tampoco parecemos ser lo que somos,

sino que tú y yo seremos, y también yo seré tú
y tú serás yo,
tan solamente por medio del fingimiento (1)

A este esfuerzo de distinción de lo verdadero obedece también la tentativa de definir al tú, de darle su lugar, su "mismidad" frente al yo, la tentativa de penetrar en esa presencia y definirla, dejándola ser, poniendo en libertad lo "irracional", lo "insensato".

y luego, yo puedo clamar, como que clamo,
y buscar remedio a un mal que a mí no me aqueja,
pero a tí,
alguien que, al creer ser quién no es, me mira,
y de tal suerte, como si yo fuera lo que él siendo yo,
se mira a sí mismo, pero no a mí, desde que en
realidad soy yo el que cree que él me mira,
cuando no me mira, por mirarlo yo; (2)

c) *Fugacidad e intermitencia.*

En "*Aniversario de una Visión*", la visión revela a Saenz la realidad del tú como una entidad específica y opuesta al yo, provocando así su delimitación. En "*El Frío*, la voluntad de aprehender al tú, de conocerlo, se intensifica. El movimiento entre el tú y el yo no saldrá de un intercambio que se realiza en la dinámica de búsqueda—encuentro—pérdida; en la que la ansiedad de conocer y el sentimiento de pérdida tomarán características preponderantes.

(1) A.V. p. 123—124.
(2) A.V. p. 126.

dudo que seas tú una realidad bajo la luz del sol,
con ese fugitivo paso en la espesura de las sombras atravesando el cristal del frío,
perdiéndote en lo profundo de la ciudad mientras yo te busco,
ocultándote de mi vista y dejándote del infierno en el que noche tras noche creo poder encontrarte,
y mostrándome con una indecisa mirada el rumbo de aquél, cuando yo te miro y te pierdo de vista a tiempo de seguir la dirección de tus ojos. (1)

En este movimiento, la otredad sobrepasa los límites de la mera revelación instantánea, para constituirse en objeto de búsqueda lineal, y que —en "*El Frío*"— se cierra sobre sí misma y no parece ofrecer salida. Así la dinámica se convierte en un círculo que contiene los estadios de búsqueda, encuentro, pérdida y que vuelve constantemente sobre un punto básico: la ausencia. Empero, el movimiento mismo hacia el tú se agiliza y se convierte en una dinámica que en palabras de Paz se realiza como "flecha tendida, rasgando siempre el aire, siempre adelante de sí, precipitándose más allá de sí mismo, disparado, exhalado, el hombre sin cesar avanza y cae y a cada paso es otro y el mismo. "La otredad" está en el hombre mismo. Desde esta perspectiva de incesante muerte y resurrección, de unidad que se resuelve en "otredad" para recomponerse en una nueva unidad, acaso sea posible de penetrar en el enigma de la "otra voz". (2)

(1) E.F. pgs. 219—220.
(2) Paz, O. "El Arco y la Lira" p. 176.

Esta "muerte y resurrección" a la que alude Paz, tiene en Saenz rasgos acumulativos. En efecto, la exigencia de otredad se expresa como un recipiente sin fondo, infinito que no puede realizarse sino en la unidad.

Y tan sólo te conozco en un hálito,
como la solitaria forma del frío en que te escondes cuando me busco en ti y me pierdo dentro de ti,
ansiando conocerte cada vez que te conozco al encontrarte y perderte a ti. (1)

Esta búsqueda desarrolla en la representación un estado constante de alerta, un estado de vigilia en espera de la aparición del tú; estado que es una actitud característica del esquema ascensional. La conciliación se da en este régimen como imposible y el poeta no puede sino vivir en "vigilia" y bajo el impulso de su ser que lo "lleva siempre a ir más allá de sí y el hombre se pierde a cada instante, a cada paso se despeña y tropieza con ese otro que se imagina ser y que se le escapa de entre las manos". (2)

Está en juego la identidad, la unidad del ser, y con ello la "apuesta" a un sentido del mundo. La identidad será el cumplimiento del Ser que es promesa de permanencia en vida y muerte. Así, Saenz apuesta a la permanencia y ese es, podríamos decirlo así, su derecho a la verdad.

(1) E.F. p. 225.
(2) Paz, O. El Arco y la Lira, p. 176.

(Me apena un deseo, el de caminar junto a ti
y respirar junto a ti y es triste el asombro,
la fugacidad en que te quedas y te pierdes,
y tu aparición en ese aire de luz, el que pasa por mi lado,
el que habla de la distancia y del horizonte
en un declive del sendero,
el que se desvanece en infinitos límites en las piedras, en la nada,
en donde me sorprende a mí,
aquí,
con el anuncio en algún lugar en mí, el que corresponde al secreto y la permanencia,
en vida y muerte,
que ha de llamarse "aquí". (1)

En efecto, el principio de la dualidad que desarrolla de cierta manera un "ascetismo trascendental" permite a la representación ascensional, en la tentativa de superar la dualidad, concebir una permanencia más allá de su estado actual. Tentativa que será, como veremos más adelante, el punto clave de la "transfiguración" de la vida y de la muerte.

d) *Lo "Uno".*

En esta primera fase poética, Saenz concibe la posibilidad de una conciliación final en un tiempo de diferente naturaleza. La armonía del ser que ha existido en una lejana anterioridad, la concibe Saenz en un futu-

(1) E.F. p. 228—229.

ro que parece tocar esta anterioridad. El movimiento ascensional del poeta aparece así como la progresiva reconquista de un poder perdido, de un tiempo y de un espacio armónicos que han existido en una época anterior. En esta anterioridad Saenz reconoce en el olvido y la soledad los elementos constitutivos.

de modo que lo armonioso sea siempre armonioso, has de estar presente sin poder saberlo
y yo estaré presente y no podré saberlo pero seremos el olvido y la soledad
porque ya hemos sido olvido y soledad cuando nada sabíamos — cuando no teníamos la noción de la oreja y del dolor
ni sed
yo te anuncio que sabemos y seremos. (1)

Esta anterioridad empieza en lo atemporal, en el que el olvido—revelador de un estado de identidad pleno, y en la medida en que recubre el eterno discurrir y es absorción de todo lo pasado—se remonta a la totalidad del Ser, estado pleno de totalidad sincrónica. Esta totalidad, este "uno", en un sentido amplio, lo representa Saenz, en primera instancia en lo que él llama "Modo azul".

De anterior época a mi origen sólo conservo de ti el temor de nacer y hacer nacer, y el de estar muerto y que otros mueran o estén muertos,
porque — extraño caso de olvido — ya no sé de tu remota enseñanza

(1) M.T. p. 99.

ya no sé de lo que me infundieras ni lo sabré, aun muerto;
es un extraño caso de olvido, modo azul,
y nos bambolearemos hasta que tus semejantes y nosotros y nuestros semejantes y tú pasemos a tí
con la sola semejanza para descifrarte viviendo y muriendo. (1)

Sabiéndose partícipe de un acto universal, cuyo centro radica en modo azul, el movimiento temporal se hace circular. Modo azul, concebido como lo uno y lo múltiple, la razón primera y la razón última, se hace la representación de un círculo, un centro y su circunferencia. Modo azul deviene el centro, lo absoluto, presencia universal de un movimiento concéntrico; es el todo múltiple, centro que extiende sus radios a lo existente, que a su vez se ligan al centro y que en esa relación recíproca viven descifrando el misterio.

La aspiración al retorno, a la armonía, es uno de los deseos fundamentales de todo lo existente. Aspiración arquetípica del esquema ascensional: "los símbolos ascensionales nos parecen todos marcados por la preocupación de la reconquista de un poder perdido". (2)

Para Saenz el desciframiento de lo absoluto no es un fin en sí mismo, sino, por así decirlo, conocimiento segundo, es condición indispensable que hará posible el conocimiento primero: el conocimiento de sí mismo. Así, la aspiración al retorno está supeditada al intercambio de lo "otro", que es un conocimiento transformador y pu-

(1) V. P. p. 148.
(2) Durand: Str. Anth. p. 162.

rificador, en cuanto comprende, como veremos más adelante, la condición del tránsito a otro modo de ser más puro.

Separados los seres de su origen primordial, escindidos, sólo les queda esperar el momento de fundirse con "modo azul". El mundo está representado así en su diversidad, Saenz encuentra su sentido solamente en la superación de esta diversidad, encuentro original que hará alcanzar al poeta "lo humano, lo alto y sencillo", y al mundo la fusión al "uno", al todo.

Saenz se percibe junto a todas las demás singularidades existentes como la realización entre mil, como la necesidad de un retorno integral de todo el acto.

B. LA MUERTE

La muerte permitirá a Saenz expresar una vez más una polaridad: la de vida y muerte. Dualidad que, como sucedía con las oposiciones anteriores, tendrá la misma constante: deseo de superar la polaridad, privilegiando lo uno en contra de lo dual.

En cuanto imagen polarizada, la muerte estará bajo el régimen de una actitud que divide.

En el camino ascensional, la trascendencia actúa en Saenz como antídoto contra la condición mortal. Sin embargo, una persecución constante de lo trascendente, permitirá, por una exigencia de lo imaginario basada en la superación de ese estado de alerta al que hemos hecho referencia anteriormente, la lenta inversión del significado de la muerte. "El estado de vigilia provocado por la persecución de la trascendencia no puede ser eterno, será necesario descender nuevamente a la caverna y to-

mar en consideración nuestra condición mortal." ([1]) Esta revalorización de su condición mortal, será la que provocará la transfiguración del sentido de la muerte. De este modo se irán formando, bajo el régimen de la ascensión, los primeros símbolos de la estructura del descendimiento.

1. LA ESCISION

Sería mucho mejor, en efecto, tratar de una sola vez el símbolo de la escisión, sin embargo, me he visto obligada a retomarlo, por la exigencia del plan adoptado que contiene dos imágenes (la otredad y la muerte), que si bien pertenecen en una primera instancia a la estructura ascensional, podían ser desarrolladas con mayor claridad independientemente. La división me ha facilitado el trabajo, pero me obliga a incurrir en repeticiones.

El dualismo, que en la primera época de Saenz es un símbolo constante, está representado también en una "pesadilla" que tuvo el poeta y que puede ser considerada como representativa de la actitud imaginaria de Saenz.

Por una parte, esta "pesadilla" polariza los estados de vida y muerte, de ser y nada, como una experiencia que se fundamenta en una percepción de dualidades, de elementos que estando unidos en la profundidad, se muestran, se dan en la experiencia inmediata como separados y distintos. Por otra parte, esta "pesadilla" puede ser considerada también como un punto de partida de la imagen de vida y muerte, en tanto que ella ha dado origen al primer poema de Saenz "*Muerte por el Tacto*". Desde este punto de vista, la considero pues una imagen primera en el sentido que le da Bachelard.

(1) Durand: Str. Anth. 219.

a) *La experiencia.*

Paralelamente a la función que tenía la revelación de la otredad, la experiencia de la muerte convergerá en el mismo símbolo: la escisión. Si Saenz, a través de la otredad, se percibía como "separado" de su ser, ahora se percibirá como separado del espacio conformado por vida y muerte.

Sin embargo no es solamente sobre la escisión que quiero poner el acento, sino también en la vivencia de un estado ambivalente que vacila entre la vida y la muerte y que puede considerarse como punto de partida de la búsqueda de unidad y de totalidad.

La "pesadilla" es relatada por Saenz de la siguiente manera:

> *una noche tenía un miedo vago e indefinible, un miedo a no sé qué, pero la muerte estaba cerca... me acosté... y me hallé inmerso en un estado raro. ¡Estaba atrapado! Estaba atrapado en la frontera entre la vigilia y el sueño, entre la vida y la muerte. No podía gritar, tampoco hice fuerza para el grito porque me daba miedo de estar muerto y de que el grito no saliera. Empecé a sentir un ruido espantoso en todo mi cuerpo, un ruido in crescendo que de estar vivo me hubiera vuelto loco. Estaba muerto. Cesó el ruido. Era la nada. Desperté.*

Estaba tan asustado que no me atreví a moverme, horrorizado. Entonces me pregunté: ¿Y si me muevo y si por encender la luz levanto el brazo y en vez de encontrar el interruptor hallo y toco el ataúd...? ¿Y si me hubieran enterrado vivo? Me toqué el cuerpo y yo no había. El tacto desempeñaba un papel importante. Horror y júbilo. Ahí nació la idea de Muerte por el tacto.

Después de media hora, me atreví a sacar la mano y encender la luz. Fue grande mi alegría al encontrarme vivo y desde entonces, tengo una gratitud inmensa por la vida. (1)

La experiencia está fundamentalmente basada en el miedo. Es a través de él que Saenz toma conciencia de la vida y de la muerte. Ambas serán para el poeta la representación de una situación límite.

En la "pesadilla" se destacan tres movimientos: el primero va desde el presentimiento de que la muerte estaba cerca, hasta la certeza del estar muerto, que se revela como la nada; después de lo cual el poeta despierta. El segundo movimiento, partiendo del terror y la inmovilidad, va hasta la experiencia del tacto: "Yo no había", que vendría a ser la individualización de la nada. A esto sucederá el sentimiento de "horror y júbilo", en el que el horror se origina en la percepción de saberse nada. Esta percepción "anihiladora" le produce el sentimiento de júbilo, pues le permite tocar los límites del misterio de la muerte. Finalmente, el tercer movimiento: el estar vivo, de donde proviene su sentimiento de gratitud a la vida.

(1) Prudencio Claure A. (Paulovich) "Apariencias": pgs. 259-60.

La experiencia, que comienza como un sueño, se transforma en una tentativa de arrancarse de la muerte anónima, del "se" muere; es decir, donde la muerte es anónima y aquel que se muere no tiene nada que ver con uno mismo, este sólo es tocado en la medida en que uno también está implícito en ese "se" muere anónimo.

Esta cercanía peligrosa de la muerte particulariza la muerte de Saenz, la individualiza y la hace suya. El "yo estoy muriendo", "yo estaba muerto", es la posibilidad propia, privativa de Saenz de morirse, es revelación de su posibilidad, revelación de su muerte, no la de otro, sino la suya. Esta es la manifestación del primer movimiento. En el segundo, Saenz, ya despierto, lleva el sueño hasta una situación límite y la vive hasta sus últimas consecuencias: se intensifica el "estado de muerte" hasta el estado "de nada". La muerte es ausencia, no ser, nada. El cuerpo de Saenz "no hay" y él es esa muerte, esa ausencia: "horror y júbilo". En el tercer movimiento se completa la revelación: El estar vivo. Descubrimiento de la totalidad, de su todo, de su ser y no ser. Saenz es esa vida y esa muerte revelada. En él está la duplicidad, en la profundidad la totalidad.

La situación de muerte en la que se encuentra durante la "pesadilla", lo arranca de la "cotidianidad", del sentido banal de la muerte y de la vida, y de hecho lo hace alcanzar, o mejor, trascender a una percepción de totalidad: vida y muerte unidas, síntesis de ser y no ser, unidas en un solo acto. Esta unión, sin embargo, se da sólo como revelación, pues aún no está superada la polaridad.

En esta experiencia encontrará Saenz la afirmación de la vida y la afirmación de la muerte, que se revelan

como la experiencia de lo único, descubrimiento de otro espacio: el de la totalidad.

Esta experiencia revela al poeta, que la muerte es el lado de la vida que yace escondido y oscuro en el interior de la vida misma; que nuestra existencia es éste único e ilimitado reino que se alimenta de ambas. Así, la verdadera vida implicará ambas realidades y se extiende a través de este único espacio reunido.

La experiencia comprende aún una última significación de gran importancia: si vida y muerte se revelan como formando un mismo espacio, entonces ya no puede existir un más aquí ni un más allá, sino una, la gran unidad. Una unidad que es necesario recuperarla. Es en esta unidad, vivida bajo las características de la polaridad, que Saenz, iluminado por esta revelación, intentará crear y vivir este nuevo espacio en el que vida y muerte se integran.

Así la vida adquiere otro sentido para el poeta, la "gratitud hacia la vida" no es sólo encontrarse vivo, sino haber sido iluminado por la muerte y haber encontrado la verdadera vida. De este modo el sentido de la vida radicará en el abandono de una vida vivida en apariencia, aquella que ha privilegiado uno de sus elementos, y será la apertura hacia un espacio indiviso.

La revelación es fundamental porque transforma la vida de Saenz en verdadera vida y transfigura, como veremos, su muerte. En todo el desarrollo posterior de su obra podremos ver el reflejo de esta experiencia, cuyas consecuencias formarán la línea clave de su poesía y que progresivamente irá tomando cuerpo; porque el camino hacia la libertad, hacia una vida transformada y

una muerte transfigurada, requiere en Saenz aún varias experiencias.

La constante de percibir la unidad a distancia, en profundidad, no hace otra cosa que confirmar su valor purificador, al cual Saenz se somete. En efecto, en el poeta la purificación puede ser tomada como una iniciación, como un pasaje que lleva de un mundo a otro y que transforma al iniciado, lo cambia de nivel ontológico y lo vuelve "diferente".

Toda la primera parte de su obra poética, es decir todas las "revelaciones", los "descubrimientos", pueden valorarse como adquisiciones gracias a los cuales se da "el saber" iniciático, saber que es precisamente el que permitirá el tránsito.

Como Saenz mismo escribe:

> *Largo y difícil es el camino para el no—iniciado, fácil y corto para el iniciado. Una prueba de extremo peligro. Puede el iniciado avanzar diez años, veinte años, en una fracción de segundo, ya verá él si debe o no debe hacerlo. Pues en la misma medida en que vayas avanzando tendrás que ser despiadado — despiadado contigo mismo para gobernar en lo profundo.* (1)

b) *La búsqueda del sentido de la vida.*

Un sentido del mundo es entregado a Saenz con la revelación de la otredad y de la totalidad. Este sentido

(1) Ref. Carta.

no es, empero, una respuesta sino un camino. Un camino individual que, por otra parte, tampoco se da como una "receta", sino más bien como una "cifra": signo y misterio al mismo tiempo. De ahí que la búsqueda de identidad y unidad serán, por una parte, la realización del sentido revelado y por otra, la confirmación de

el fulgor de esto y de aquello, el rumbo y el fulgor de todo cuanto ha nacido y está por nacer. ([1])

Al lado de la búsqueda del alma se inicia pues, la búsqueda de vivir "otra vida" que esté a la altura del sentido revelado y que dará sentido a todo lo que existe

la percepción, serán las tareas. Saenz se transforma en lo que con Jankélevitch podemos llamar un "hombre profundo", dotado de un talento especial que le permite ver "dentro" de las cosas, para percibir finalmente la verdad interior. "El hombre profundo, viendo a los presentes piensa en los ausentes, piensa en aquello que no vé y que no está acá, y que quizás ni exista; ve pues, a su manera, aquello que no se vé, ve lo invisible con la vista del espíritu... se opone a la percepción de las apariencias, como la clarividencia superlúcida a la simple visión, como la intuición inteligible de la esencia a la intuición sensible". (1)

Ver más allá de lo aparente, dimensión de profundidad o clarividencia, que Saenz aprendió en sus largos años de alcohol(cuando podía ver la muerte, presagiarla) ; es un aprendizaje que no ha olvidado. En su poesía, la tentativa es la misma: penetrar en el porvenir, en su porvenir, hacerlo presente, hacer presente su muerte.

> *Has visto — te has visto — sentado frente a algo pero no has querido verlo porque quisiste palparte y tu cuerpo no había — entre ráfagas has visto y no habías — te has palpado y te acordaste de tus sueños pero no querías saber y por eso tu tacto no quería nada y no quisiste palparte para no dejar de creer que todavía no habías.* (2)

De este modo, "la forma temporal de esta profundidad es nuestra aptitud de desbordar el presente, a aceptar aquello que no es, pero que será, a concebir el futuro,

(1) V. Yankélevitch: La Mort p. 43.
(2) M.T. p. 109.

lo posible o inactual, a especular sobre un porvenir cuyo devenir verificará el acontecimiento." (1)

Lo que parece ser el límite del hombre, o más bien una limitación, es sobrepasado, y aquello que nace en lo más profundo del hombre será tentativa de develación. Buscar los signos de la muerte es, en palabras de Saenz, "conocer la manera de ser y no ser como la muerte", descifrar aquellos signos que yacen misteriosamente diluidos en el conjunto del porvenir. Aprender de la muerte será para el poeta, aprender la verdad.

La meditación que hará Saenz sobre la muerte será abierta; todo le hablará de ella, en todas las cosas buscará su signo, su misterio. La vida de Saenz y su poesía se irán haciendo gradualmente epifanía de la muerte, en ella verá el signo de la verdad.

2. LA PURIFICACION.

La relación con la trascendencia, como todas las relaciones místicas, tiene una fuerza formativa. El espíritu en su penetración y reconocimiento se transforma y transforma. El cambio plantea la modificación de su devenir, en el acento que pone el poeta en el sentido de lo que vive y hace. Así, su actitud esencial frente al mundo y a su vida será activa y transformadora, su obra poética desarrollará, sobre todo, este cambio.

En el poeta la búsqueda de sentido es también el cumplimiento de un sentido, en tanto que éste, fundamental-

(1) Jankélevitch: "La Mort" p. 43.

mente, se basa en la búsqueda misma: actitud activa de conocimiento. Esta búsqueda será la que transformará su devenir mismo, en tanto que, como sentido encontrado, se ligará directamente a su propio desarrollo.

Si hasta ahora el sentido se ligaba a una búsqueda de trascendencia estrechamente ligada al tú, al hacer partícipe al tú de su condición mortal Saenz pondrá el acento en el descubrimiento de su condición mortal. Así, por una parte, la muerte ligada a lo trascendente, al tú, se "elevará" a un nivel que dará un sentido a su muerte, que a su vez, disminuirá sus proyecciones aterradoras. Por otra parte, a Saenz no le es suficiente esta "elevación", antídoto de la muerte, sino que, replanteando su condición mortal, transformará su vida en un "morirse", que será transfiguración del sentido y de la vocación de su muerte. Será a través de esta transfiguración que buscará la identidad y su unión a la totalidad.

Saenz empleará el "morirse" como una revelación y una introducción a una vida nueva, inscribiéndose así en la simbología de la muerte y de la resurrección. Es este proceso que, partiendo del tú, será el tránsito a una vida nueva, al que hemos llamado la purificación.

a) *El tú y la muerte.*

"El ser mismo se nos revela por la nada", en esta frase de Jean Wahl, se puede situar el "centro" de la presencia de la muerte, percibida como la plena ausencia, la pura ausencia del ser. Y es de ella que el poeta no va a poder deshacerse, es en ella que, privado de los seres, encuentra el misterio del ser, en la medida en que, cuando no hay nada que no puede ser negado, es la nada la que se afirma, es decir, la nada como cuerpo, como presencia en la vida de Saenz.

"En toda la tradición del misticismo especulativo, es la nada la que nos revela la realidad, y es por la negación que descubrimos esa nada, en que el ser se nos revela como nada" (1). Es la revelación de la nada la que percibe Saenz. La muerte lo reune con él mismo. En la muerte, en la nada que es la muerte, está el Ser que es tú. Ese tú, surgido de la revelación de la muerte como parte suya es, para Saenz, esa muerte ausente, como no acaecida: es la nada presente.

El "no hay" revela a Saenz el "no hay tú" y ello le revela la naturaleza del Ser.

> *Te tocas y súbitamente sabes que no hay tú, y lo que tocas no sirve más que para saber que no tocas*
> *lo que tocas no hay,*
> *no es ilusorio porque todavía no has muerto.* (2)

El tú es el sentido, podríamos decir, divino del poeta, en cuanto promete un destino de identidad. Es él que como "forma" de muerte, es "luz y amor"; es decir, es por lo trascendente que la muerte se transforma, en primera instancia, en cuanto que es pensada en contra de las tinieblas, contra la oscuridad y la "caída", pensada en contra del tiempo mortal mismo. Es así que el destino de totalidad ontológica de Saenz incluye la muerte en la unidad del tú, con lo que se transforma en una

(1) Fatone V. "El existencialismo y la libertad creadora" p. 58.
(2) M.T. p. 111.

victoria sobre la muerte misma. Las tinieblas de la muerte se transforman de esta manera en luz.

Sin embargo este movimiento de lo imaginario pertenece solamente a un primer tiempo, pues el tú, convertido en un elemento activo, exigirá del poeta la transformación de su vida en un "morirse". El "morirse" actuará como el único elemento de purificación que va a hacer posible el encuentro con el tú. Pero más allá del encuentro, y en lo que podemos llamar la segunda etapa poética de Saenz, el poeta buscará dar el "salto", por el cual "no morirá".

Muere el hombre en el peligro de encontrarse, y
por el don de saltar no morirá
— todo se enfría por movimiento y desamor
pero no él, quien respira la presencia que anticipa
su llegada al nacimiento
cuando se rompe la armonía.

Emigrará el hombre hacia los vapores que se
enroscan en su ánima
con un amor del olvido por las aguas de este
mundo. (1)

Saenz buscará en el morir la unión.

Si por una parte el tú busca "su muerte", y esa es su fuerza activa:

—mi muerte se habrá llevado tu mirar porque
sentía dentro de ti cuando la buscabas, (2)

(1) V.P. p. 183—184.
(2) A.V. p. 122.

por otra parte, el acento que pone Saenz en la muerte ya no se une solamente al tú como una condición de identidad sino que, a través de aquella, buscará dar el "salto" que lo llevará a otro espacio ontológico, donde la muerte habrá perdido su fuerza en ella misma.

La muerte se convierte, pues, en un rito de pasaje; purificación que en la cima prometerá la identidad, que será la muerte de la muerte.

Por otra parte la vida de Saenz, transformada en un morirse, se convierte en un adiós, y es del tú del que obtiene el poder de decir adiós.

gracias a ti aprendí a decir adiós,
y sin ti no habría podido hacerlo tal como lo
hice, tan de viva voz frente al destino;
y tampoco habría podido conocer el verdadero
frío y adentrarme en él,
y dejar de temerle,
sin ti (1)

Es sólo a partir del tú que Saenz comenzará a enfrentar su condición mortal, porque la trascendencia "luz", permitiéndole nombrar al "enemigo": la muerte, permitirá su transfiguración y hará posible el "salto".

La presencia es para Saenz ese volverse hacia adentro, hacia la intimidad suya, donde se concentra el deseo de caer hacia su centro, que es muerte y vida verdadera. Espacio purificado que se abre como una profundidad sin fondo.

(1) E.F. p. 221.

Si la muerte es un extremo, se trata, en el caso de Saenz, de un extremo complaciente que se cuida bien en no herir su fe en la unidad del ser, su inclinación hacia el todo.

Por ahora, sólo la cercanía anticipada de la muerte, la separación adelantada, el adiós dado de antemano, borrando la falsa certeza de la muerte, disipan las seguridades protectoras y lo entregan a una inseguridad ilimitada.

Qué pasará en el fondo del abismo — qué será de ti, estamos solos.
Decir adiós
es muy sencillo,
más el adiós no tiene término.
Es como la vida,
una substancia del tiempo que se acumula en el tiempo
— de muchas vidas ajenas a la vida vive la vida, la palabra no significa nada.
Te quedarás para siempre, eres el adiós. (1)

Saenz intentará hacer posible su muerte. No le basta con saber que va a morir y que es mortal, sino que comprende que debe interiorizar su muerte, hacerla suya, dar el salto: morir para no morir. El morir se convierte así en una tarea, aquello de lo cual el poeta, al conocerlo, quiere apoderarse activamente, aquello que va a ser la fuente de su actividad y dominio. "El hombre muere y eso no es nada, pero el hombre es a partir de su muerte, se une fuertemente a su muerte mediante un

(1) A.P.C. poema: "Te quedarás para siempre".

vínculo del cual es juez, hace su muerte, se hace infinitamente mortal, y así adquiere el poder de hacer y de aquello que hace sentido y verdad". (1)

b) *La Transfiguración.*

El poder de "decir adiós" será un primer paso hacia la transfiguración. Esta última llevará al poeta por un camino de interiorización de la muerte. Interiorización posible en la medida en que el adiós no sólo lo hará buscar la soledad, sino que morir será transformar el hecho mismo de la muerte.

Esta interiorización dará al poeta un conocimiento, un saber que es semejante al saber de un iniciado. Todos estos elementos formarán parte de un proceso de purificación que concluirá en la transfiguración total de los valores temporales. Transfiguración que, una vez alcanzada después del "tránsito", se encontrará en el centro del régimen del descendimiento.

La muerte problematizada es sobre todo la muerte personal, y esto significa la búsqueda interior en la intimidad del ser. En efecto, ningún vivo puede hacernos la confidencia de la muerte, los muertos que están en el misterio son los únicos capaces de revelar el secreto y así lo dice Saenz:

La revelación sólo cabe en los muertos (2)

Para Saenz, el "no ser" es el inicio del saber de la muerte. En la experiencia de la muerte, como hemos

(1) Blanchot. Esp. Lit. p. 66.
(2) M.T. p. 104.

visto, Saenz obtiene la revelación de su "no ser". Esta experiencia hizo posible que pueda orientarse hacia la intimidad de los seres y cosas, de verlos en su ser y no ser. Las otras existencias, en la medida en que no saben que pueden ser o no ser, no podrán darnos ninguna respuesta.

conocemos a las gentes pero sólo tal cual son
y no las sabemos tal cual no son
pese a que carecen de la facultad de no ser porque no saben que pueden no ser o ser
las saben en toda su magnitud mi amigos muertos y yo hablo de ellos con seguridad y orgullo
son mis maestros
el que hayan muerto dice que han existido eternamente antes de que yo existiera. (1)

Saenz es categórico: sólo aquellos que "saben" de la muerte, del "no ser", podrán servirnos de signos en un camino que debemos recorrer solitariamente.

La muerte es siempre morir solo, es afrontar solo esta muerte personal que cada uno debe morir por su propia cuenta y cumplir así el paso que nadie puede hacer en nuestro lugar. De este modo, la interiorización de la muerte es también particular, y Saenz buscará esta soledad necesaria, que no lo herirá, sino será fuente de "fuegos", que más adelante le abrirá la posibilidad de la muerte, de una muerte suya:

Guarda un pájaro la promesa de la lluvia y sus ojos en el trueno,

(1) M.T. p. 99.

es el espectáculo de la llanura y la ciudad lo solo que te quedas
— escuchas en la sombra las fundiciones de tu cuerpo al dictado de las aguas,
eres el testigo de tu libertad.
Si te quedas, concibes una imagen inclinada que cierre sin cerrar lo fragmentario de lo solo,
y estás para lo solo al igual que todos en la lluvia, los que olvidan la palabra
— y con el fuego te vislumbras y aparecen otros fuegos para ti.

Permaneces siempre tú en la promesa de la lluvia, mientras vives al impulso de lo solo. (1)

La muerte sólo nos concierne a nosotros mismos. La muerte es mi muerte. Lo que importa es mi muerte, que no es la muerte de otro, y ella es una muerte que transforma el mundo: inevitable, única en su género y a ninguna parecida. La muerte es un misterio que me concierne en mi todo.

Saenz reconoce en la muerte *su* muerte y hará la tentativa de recuperarla, haciéndola parte de su vida. En este encuentro con su condición mortal ya no habrá el otro lado de la vida ni el otro lado de la muerte. La muerte se convertirá en sentido de vida y no en un término que se agrega finalmente a la serie de actos de la vida. Recuperada de ese modo la muerte, al interiorizarse, se individualiza. Ya no es lo absolutamente extraño, ni es tampoco un límite, sino se hace un acto que se cumple, un acto personal que hará de la vida de Saenz

(1) V.P. p. 189.

una vida particular y única. Al abrir la posibilidad de su muerte, eligiéndola, Saenz cumple su muerte y así realiza un acto de libertad que transforma a la muerte en la libre elección de ella.

La muerte, de este modo próxima, se humaniza. En efecto, en el encuentro del hombre con "su muerte", ella deja de ser un accidente, algo que viene de afuera. Eligiéndola, Saenz la transforma, la decide, y al decidirla, la pone a la altura del hombre.

Si no percibes el olor de una araña y no sabes
lo que dice lo inmóvil, entonces mueres;
pero nunca si tu frente se mordiese, siempre que
mientras tanto no soñaras que ella te mordía.
Cuando no tu vacilación, la muerte espera el
mordisco de tu frente para recibirte. (1)

Al transformar la acción de la muerte en elemento esencial, Saenz la pone en términos humanos, a la medida de lo humano. Así, ya no es el hombre el que recibe la muerte, el que se "deja" morir, sino que "muriendo", se transforma en elemento activo y torna pasiva a la muerte.

El morir será liberación de la muerte. La libertad será emancipación de la muerte, cercanía a ese punto en el que la muerte se hace presente y transparente, y en donde pierde su negatividad al ser afirmada y, con ello, su carácter de finitud. Lo contrario a esta actitud sería no ver en la muerte sino el límite y la propia limitación. Significaría el error de una vida limitada

(1) V.P. p. 187—188.

que no puede dar el "salto", de una vida entregada al vacío.

Saenz transforma su vida en una vida activa, plena y libre.

Me voy al bosque de hojas amarillas y quebradizas
a ver lo que entraña la vida, la infancia del tiempo
y el instante de luz
— al destello del sol conoceré las sonrisas y las volteretas
y caminaré con los ojos cerrados,
orientado por la fragancia de las transformaciones y de los fuegos
— y llegaré al horizonte cuando la muerte se esfume. (1)

El movimiento de inversión que inicia Saenz, es un movimiento de contradicción que de acuerdo a Blanchot: "está vinculado a lo infinito de la metamorfosis y no sólo nos condena a la muerte, sino que transmuta infinitamente la muerte misma, la convierte en un movimiento infinito de morir y a quién muere en el infinitamente muerto, como si en la intimidad de la muerte se tratase para él, de morir cada vez más, desmesuradamente, de seguir haciendo posible en el interior de la muerte, el movimiento de la transformación incesante... donde del no ser hay que ingresar eternamente al ser." (2)

El conocimiento que Saenz tendrá de la muerte, es un conocimiento que implica una identidad con lo "por conocer", es decir, conocer será llegar a ser lo que se

(1) V.P. p. 145.
(2) Blanchot: Esp. Lit. p. 69.

conoce, será llegar al "estar muerto". En efecto, la línea de división entre uno mismo y lo que ha de conocerse, entre vida y muerte, entre tú y yo, tiende a desaparecer. Así, el conocimiento es un modo de apropiación y no solamente una manera de comprender, de interpretar y reorganizar las experiencias en el mundo. El conocimiento será un modo de dominio para llegar a la identificación, poder absoluto. El conocimiento de algo que es ya saber, se transforma en poder y, en el caso del poeta, será poder sobre la muerte; saber de la muerte, será liberarse de la muerte, y una muerte libre es una muerte que no encuentra la muerte

Si... no sabes lo que dice lo inmóvil, entonces mueres. (1)

Quién quiere morir no puede sino querer la muerte y Saenz quiere la cercanía de la muerte, quiere morir en afirmación de ella.

Percibirse como muerto, pensarlo, aceptarlo por adelantado, no en una contemplación psicológica sino por un movimiento verdadero, es un trabajo lúcido, es salir fuera de sí, es verse desapareciendo, para concentrarse en esta muerte propia y en todos los actos de muerte.

y percibir la forma, angosta y alargada de la muerte, en la substancia húmeda y dura del cristal que le sirve de vivienda,
y conocer la manera de ser y no ser como la muerte, que sabe crecer de arriba hacia abajo
— quiero descubrir por qué sentimos que nos

(1) V.P. p. 187.

movemos, en cuál espacio, en cuál sitio, en cuál distancia se mueve el movimiento en la quietud,
donde busca el movimiento un ir de un lugar a otro sin necesidad de ir, y busca realizarse en la inmovilidad y dentro de sí mismo,
como la superficie de este río y como sus aguas discurriendo lentamente junto con nosotros,
para desembocar en el mar, para hundirnos y salvarnos de no morir por la ausencia de la muerte,
la que un instante atrás ignoraba nuestra vida,
la que viaja en ellas ahora y se aleja de nuestro lado. (1)

El movimiento hacia la muerte será pues la concentración de la voluntad, un esfuerzo de conocerla, de aprehenderla una afirmación de su fuerza mágica. Así en el poder de conocer se afirma la inversión; es en el poder de retener, muerte anticipada, muerte de la muerte, que se expresa la resurrección mágica, el júbilo de una vida transfigurada.

"Quiero la muerte, pero no morir"
— y los que descansan alejados del fuego,
escucharán la palabra estremecida de tu vuelo
y no querrán saber que están muertos al ver que te habrían amado.
Y de tal modo conocerás las imaginaciones de la noche
y lo indecible de muerte en tu forma,
el júbilo mío: estoy de pié y con un fuego en las manos. (2)

(1) A.V. p. 129—130.
(2) V.P. p. 153—154.

Para Saenz la transformación se centra fundamentalmente en el saber; ella es un aprendizaje, y sólo este saber es capaz de salvarnos de la muerte, puesto que significa tener con la muerte una "complicidad" que transforma el devenir y que hace que la muerte "se aleje de nuestro lado", a "no morir por ausencia de la muerte".

El proceso de inversión está en plena vigencia. En efecto, a partir de la toma en consideración de su condición mortal, Saenz inicia un proceso que lo hará cambiar de régimen. La clave de la inversión está en la aceptación del poder de la muerte. Aceptación que implica la negación de su acción destructora.

Quiero la muerte pero no morir.

Para "no morir", Saenz acepta la muerte y convierte su vida en un morir; es decir, que por el morir anulará el efecto negativo de la muerte.

El poeta se convierte de esta manera, en la negación de la negación, lo que equivale a transformar lo negativo en positivo: "nos hundirán para salvarnos de no morir por ausencia de la muerte".

Este mecanismo de doble negación (1) se revela en la actitud que Saenz asume frente a la muerte, actitud que implica tener frente a ella una posición activa que es, a la vez, un simpatizar con ella, con el objetivo de triunfar sobre ella.

(1) A este mecanismo Durand llama "el proceso de la doble negación", este proceso reside esencialmente en que por lo negativo o por un acto negativo se destruye el efecto de una primera negación. Durand: Str. Anth. p. 230.

"Si no sabes lo que dice lo inmóvil, entonces mueres", dice Saenz. La doble negación es, pues, el criterio de una total inversión de la actitud representativa.

A este mismo mecanismo pertenece la transfiguración y la inversión propiamente dicha. Ya no es la muerte la que "muere" a Saenz, sino es Saenz que "muere" a la muerte. El sujeto y el complemento directo se han invertido.

> *La cosa es que uno debería procurar estar muerto. Antes que ser devorado por la muerte, uno debería ver la manera de estar muerto. Pues el estar muerto significa estar en la muerte, haberse adueñado de la muerte, mientras que haber muerto significa haber sido devorado por la muerte y es cosa muy distinta.* (1)

Se han invertido los roles: la devoradora deviene a ser devorada. La acción ha sido sustituida. (2)

La inversión de valores y el proceso de la doble negación son indicativos de toda una actitud imaginaria particular que, tal como lo habíamos anunciado anteriormente, señala una constelación simbólica que se centra precisamente en la inversión. En efecto, nos encontramos en el centro mismo del régimen del descendimiento: Saenz ha ingresado al régimen nocturno de lo imaginario.

(1) Ref. Carta.

(2) Para Durand: "sufrir una acción es ciertamente diferente a hacerla, pero en un sentido es todavía participar. Para el imaginario fascinado por el gesto indicado por el verbo, el sujeto y el complemento directo pueden invertir sus roles. Es así que el devorador deviene el devorado". Durand: Str. Anth. p. 236.

SEGUNDA PARTE

EL DESCENDIMIENTO

En la búsqueda de la verdad, sólo el "iniciado" puede saber si ha alcanzado o no la plenitud de la identidad con el Ser. Sólo él puede decidir el momento de dar el salto hacia la otra orilla.

Saenz ha encontrado, ha decidido el instante de dar el "salto mortal", el salto que lo llevará hacia otro modo del ser. "El salto mortal, la experiencia de la otra orilla, implica un cambio de naturaleza: es un morir y nacer. La otra orilla está en nosotros mismos." (1) Paz opone estos dos espacios: "adherirse al mundo objetivo, es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar, a esto se llama ésta orilla. Al desprendernos del mundo objetivo, no hay

(1) O. Paz: "El Arco y la Lira" p. 123.

ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante, a esto se llama, la otra orilla." (1) La otra orilla es pues, entrar en otra naturaleza, es penetrar en un mundo en el que las referencias no son las mismas, es penetrar en las "Tinieblas" y participar de ellas por decisión propia:

Así conocerás el curso circular,
y participarás de las tinieblas en el vertiginoso
giro del que ya participas,
habiendo penetrado a partir de este momento
en las tinieblas
— nadie te empuja
nadie te llama.
Nadie te obliga,
pues tú decides
— de ti depende. (2)

Esta orilla y la otra orilla serán el eje temático en el inicio de la segunda época poética de Saenz. El poeta ha alcanzado la otra orilla y su tentativa en su nuevo estado, será la de situarse frente al mundo objetivo en el que espacio y tiempo han cambiado. Saenz ha dado un salto ontológico.

Habíamos visto que la exclusiva búsqueda de trascendencia y la representación dual que de ella surgía, no podía durar eternamente, que la consideración de su condición mortal llevaría a Saenz a una representación que invierte los valores. (3)

(1) Ibidem p. 122.
(2) L.T. Poema 3.
(3) Durand explica este fenómeno en sentido de que la representación "no puede constantemente, bajo pena de alienación, quedar en estado de alerta,

Habíamos observado que durante la ascensión se han formado los símbolos que declaran lo que será la estructura del descendimiento.

Esta segunda parte consistirá en analizar la "cima", término de la ascensión, "salto" hacia la otra orilla, principio del descendimiento, y donde la visión de Saenz habrá cambiado: los símbolos del tiempo, de la vida y de la muerte estarán exorcisados de un sentido "destructivo", y transfigurados en símbolos que determinan otro modo de ser; la actitud imaginaria fundamental ya no será dualista ni separadora, sino conciliadora y "benéfica". Centraremos el análisis en las claves de la inversión centradas en el encuentro y en la equivalencia de vida y muerte.

A esta segunda parte corresponden cronológicamente, las consideraciones que hace Saenz sobre la creación y el artista en una carta (1973), que me fue facilitada por el poeta y que ayudará a componer el cuadro de su transformación.

De otra parte, veremos que el descendimiento hacia un centro substancializado en la oscuridad refiere a un deseo de retorno, en el que el "instinto de muerte" residiría en el deseo de que cada viviente retorne a lo inorgánico e indiferenciado. (1) Este retorno sólo se puede realizar, como veremos más adelante, previa "aclimatación", previo consentimiento a la condición mortal.

en estado de vigilancia. Platón mismo sabía muy bien que se debe nuevamente descender a las cavernas y tomar en consideración el acto mismo de nuestra condición mortal y hacer, en la medida en que se pueda, un buen uso de ella." Durand, Str. Anth, pág. 219.

(1) Durand: Str. Anth. p. 222.

Para el análisis de esta segunda parte, cuento con tres obras que desarrollan esta nueva estructura, que pondrán la base de una tercera estructura sintética. El cambio se anuncia ya en algunos de los últimos poemas de *Al pasar un cometa*, pero se desarrolla sobre todo en *Recorrer esta distancia* (1973), *Bruckner* (1974) y *Las Tinieblas* (1975).

A. LA CIMA.

Podríamos decir que la cima es el comienzo del proceso de búsqueda de nuevas vías de representación unitivas. A esta actitud se vinculan esencialmente los símbolos de la intimidad y los símbolos de la inversión.

Para la mejor exposición de la oposición de "ésta" y la "otra orilla", he adoptado la distinción que hace Eliade entre espacio y tiempo profanos, y espacio y tiempo sagrados. A lo profano correspondería lo que Paz llamaba el mundo objetivo, "esta orilla"; y lo sagrado, la "otra orilla". El salto ontológico está medido no por la cantidad de lo vencido, sino por los cambios cualitativos obtenidos: el encuentro y la equivalencia de vida y muerte.

1. ESPACIO Y TIEMPO PROFANOS.

Lo profano adquiere sentido solamente oponiéndose a lo sagrado. "El hombre toma conciencia de lo sagrado porque éste se manifiesta, se muestra como algo completamente diferente a lo profano." (1) Lo profano define al mundo objetivo inmediato y, si se quiere, a la realidad objetiva inmediata.

Lo sagrado y lo profano constituyen dos modos de ser, dos situaciones existenciales asumidas frente al mundo, situaciones en que lo sagrado, oponiéndose a lo profano, participa del ser, participa de lo trascendente.

La tentativa de Saenz será contraponer ambos modos de ser, pero, a la vez, será definir también su propia actitud adoptada en el mundo profano, antesala del acceso a lo sagrado.

He distinguido en el mundo profano, en base de la distinción que hace Saenz, dos actitudes: la primera, que he llamado la "exteriorización", define la existencia profana propiamente dicha, y la segunda, la "interiorización", definiría la actitud adoptada por un hombre esencialmente religioso, la que permitirá el acceso a lo sagrado.

a) *La exteriorización*

El espacio del mundo profano es simbolizado por Saenz en un escenario.

(1) Eliade: Le sacrè et le profane p. 15.

El mundo está dividido en dos categorías, en dos modos de ser: los espectadores y los actores. Ambas categorías están en función de un rol. Los actores están determinados por su acción, que va desde la agresión hasta los actos más absurdos: es "hacer cualquier cosa".

Con tinieblas y piruetas portentosas emergen los malabaristas de la noche.

A patadas y codazos se abren paso por entre la multitud de anonadados personajes que miran deslumbrados.

sorpresivamente se sitúan en el centro del redondel y ofrecen numerosos malabares.

Se ajustan el cinturón y se revuelcan, con el tropel de caballos enanos que acaban de hacer su aparición, guiñan los ojos y no acaban de revolcarse

y beben café y comen manzanas, hacen esto, hacen lo otro y lo de más allá,

y es esto lo que hacen, y lo otro y lo de más allá y no otra cosa, hasta que alguien entrando en escena resuena. (1)

El público es por excelencia lo anónimo, "la multitud, el gentío", son los "admiradores, los miles y miles de ojos que ansiosamente se tuercen y retuercen"; para ellos es el espectáculo de los malabares, los caballos enanos, los perros brujos "muy conscientes de la admirable admiración con que los admiradores admirados los admiran". (2)

(1) R.D. p. 253.
(2) Ibidem.

Ambas categorías se complementan, unos haciendo y convirtiéndose en cualquier cosa, y los otros mirando, admirando, asombrándose; los unos recurren a elementos los más extraños y exóticos, y los otros, que son los "anonadados".

Esta primera parte del espectáculo, que Saenz describe irónicamente, culmina en la identificación total de la contemplación y la actuación en

una señora de hermosura nunca vista que se levanta y después de sacarse los ojos y limpiar sus anteojos, luego de lanzar un grito se desmaya, (1)

A partir de este momento no existen papeles diferenciados. Todo el mundo es actor. Actores y espectadores se confunden en una masa amorfa de gritos, ojos, ladridos, saltos, es una fusión de fragmentos animales y humanos.

y todo es algarabía, todo es exaltación, chocolate y alegría, en alborozados corazones, al son del regocijo general,

Al ton con que estos perros brujos se levantan, en son de sacarse los ojos, en ton de limpiar sus anteojos, en son de dar un grito y desmayarse, sin ton ni son, al son de universal consternación,

al ton con que un lebrel sale de quicio, en son de ponerse a ladrar, en ton de saltar, en son de ganar la pared, en ton de encaramarse en el poste sustentador de los lebreles, en son de irse con éstos. (2)

(1) R.D. p. 254.
(2) Ibidem p. 255.

En este escenario, los actos aislados y mutilados se confunden en un todo amorfo. Representación de un mundo, donde la actividad de circo ha hecho perder el sentido de la verdadera participación. Todo se realiza sin "ton ni son". El sin sentido de la acción da lugar a cualquier hecho, los actos han perdido toda profundidad porque no tienen sentido, se yuxtaponen y no forman entre sí ningún lazo de comunicación. Es el espectáculo por el espectáculo. Al contrario de lo que sucedía o sucede con el espacio de la "Fiesta", consagrado para la realización de un sentido dado por el contenido trascendente, el circo descrito por Saenz ha perdido "esa unanimidad primaria en que cada uno representa con todos sin que nadie permanezca fuera de la acción... la fiesta celebra la alegría del hombre y la juventud del hombre. Lo real se ha reconciliado con lo posible, lo posible es la medida de lo real. Y la amistad entre los hombres, la amistad con las cosas y los seres, no es más que un signo de la amistad de los dioses. La fiesta afirma pues verdaderamente, la última palabra del cosmos..., en la proclamación conjunta del conocimiento y del ser. Es la trascendencia en acto". (1)

En este espacio que parodia Saenz, la acción no se refiere sino a sí misma y no es más de lo que representa, no tiene ninguna profundidad que una los actos en un sentido coherente. Los hombres no comunican entre sí y crean un espacio disperso y desorientado.

...mundo incierto, y no conocido, hostil, cubierto de abrojos y extento de margaritas, (2)

(1) Gusdorf: Mito y Metafísica p. 84-85.
(2) R.D. p. 255.

Aquí, todo le es hostil al hombre, y los signos que logra hacer no pueden ser comprendidos porque no existe nada cifrado. Así todo signo se convierte en otro espectáculo más de la serie.

con mejillas empolvadas y manos enguantadas,
que avanza con paso precipitado y desesperado,
que entra y se sienta en el centro del redondel,
haciendo señas aflictivas y se pone a llorar,
provocando un movimiento circular a expensas del gentío que, en efecto, se desborda tumultuosamente para rodear al afligido,
habiendo engendrado un redondel con cien redonditos gracias a otras muchas gentes que acaban de surgir de la nada y nada menos,
por obra de las señales aflictivas que hace el afligido antes que por eso mismo,
sino que todos los disfraces y los antifaces, y los capataces, incapaces y capaces lo rodean, todos los ropajes y los maquillajes y los personajes, con los homenajes y masajes de rigor,
los mortales y los inmortales, grandes y chicos, blancos y negros, mujeres y no mujeres, hombres y no hombres lo rodean,
involucrados y no involucrados en las señas que hace, mientras que hace las que no hace pero no hace, que no deshace pero que hace, sino que hace; y es lo que hace. (1)

Todos los hombres se someten al desorden porque no tienen dirección. Así desorientados, sólo pueden di-

(1) Ibidem. p. 255—256.

rigirse al suceso, único guía. Viven hacia afuera, hacia lo que ocurre. Es un mundo en el que el hombre está inclinado hacia lo exterior, porque le falta la coherencia interna. Pero como tampoco interroga, sólo cosifica; en este espacio de fragmentos, el hombre no encuentra su sostén sino en lo que le es exterior, en un hecho que, perdido el interés, lo desplazará enseguida a otro. Aquí, los hombres se unen en un flujo caótico y la coexistencia se da en la aglomeración. Entre elementos dispersos, cada uno sigue su camino por su cuenta, entran así necesariamente en conflicto en la medida en que cada uno pretende realizar en provecho propio la unificación del ser humano.

Vivido en su relatividad y ansiosamente, es un espacio que no tiene uno sino varios centros hacia los cuales se orienta, provocados por ese interés momentáneo, según la espontaneidad de lo que acontece, de la inmediatez, de lo "interesante". Allí no existe para el hombre ningún hilo conductor orientador. En una palabra, es un espacio que ha perdido el vigor de lo "significativo" donde la exaltación no es una fuerza sino una debilidad; un espacio sin contenido. En este sentido, este espacio representa el "caos".

En lo que se refiere al tiempo profano, será aquel que ha roto la continuidad entre el hombre y lo trascendente. Un tiempo que se vive linealmente, desde el nacimiento hasta la muerte. Línea sin ruptura, este tiempo es vivido como destructor. Los hombres que lo viven están bajo su poder y ellos son precisamente los que asumen un "papel". Y no pueden hacer otra cosa porque necesitan la protección del rol, que les permite no arriesgarse a enfrentarse con esa parte oscura suya que es la muerte; sería vivir a la intemperie. Inmersos en un mundo

amorfo, reclamando cualquier suceso, huyen de sí mismos. Son los hombres que "retrocedieron frente a la parte oscura de ellos mismos, la rechazaron y la excluyeron, y así ella se volvió extraña, se convirtió en una enemiga, potencia mala a la que se sustraen por una constante distracción, o que desnaturalizan por el miedo que los lleva a alejarse. Esto es penoso, hace de nuestra vida una región que es un desierto de miedo doblemente empobrecido; empobrecido por la pobreza de ese temor que es un temor malo, y empobrecido de muerte porque ese pobre temor la arroja obstinadamente fuera de nosotros." (1)

Son los hombres del "se", y Saenz hará una descripción irónica, una parodia de los papeles que asumen, acusando la alienación a la que se someten.

Se ponen pensativos leyendo los periódicos, suspiran con moderación, tosen con suficiencia, y caen enfermos de vez en cuando, con la distinción con que las normas lo prescriben;

Y hay que ver el tono que se dan cuando suben al avión.

El aire majestuoso que suelen adoptar cuando hablan de tecnología, la severidad de su lenguaje cuando hablan de moral.

la elegancia y la despreocupación con que se suenan las narices, esa leve inclinación de la cabeza, esa simpatía, ese no sé qué con que sonríen,

hay que ver ese raro don de gentes, el empuje,

(1) Blanchot: Espñ Lit. p. 119.

la drasticidad, el talento, el secreto encanto que en todos sus actos demuestran, (1)

Huyendo de su futuro, ignorándolo, estos hombres viven sumergidos en una función, viven un tiempo que "no puede presentar ni ruptura ni misterio: ligado a su propia existencia, tiene por lo tanto un comienzo y un fin que es la muerte, la aniquilación de la existencia" (2) Es un tiempo que se agota, así, no descubren el sentido de la vida y de la muerte, están condenados a seguir la mecánica del proceso y a sucumbir ante la muerte.

hay que ver lo que todavía les espera con cierto demonio cobrando forma dentro de ti,

que los reventará sin asco, gracias a tu mutismo y por obra de tu mutismo. (3)

A este espacio profano corresponden los hombres que Saenz califica como "amantes del alba" oponiéndolos a los hombres "amantes de las tinieblas". Los hombres de la "transparencia", son pasivos y cambiantes frente a la realidad porque carecen, según el poeta, de la fuerza vital que puede dominarla, hacerla suya y transformarla.

Por eso los hombres amantes del alba, los hombres afectos a la alegría,

comen todo y no saben nada.

Prematuramente se les arruga la cara, y se les achica los ojos;

(1) R.D. p. 244.
(2) Eliade: Le Sacrè et le profane p. 62.
(3) R.D. p. 245.

cambian y vuelven a cambiar, de la noche a la mañana; y cuando resplandecen de alegría,
hacen un gesto.
Por eso los que aman las flores, los que aman la jardinería, los que aman el espectáculo ameno de la naturaleza en general,
carecen de fuerza y no tienen idea de la energía, se vuelven locos y no saben qué hacer,
y, como son incapaces de dominar el dolor,
en realidad no aman por amar sino porque tienen miedo,
cuando creen amar al mundo y cuando no lo aman en absoluto,
cuando el mundo no los ama y cuando los rechaza y no quiere ni mirarlos. (1)

b) *La Interiorización.*

Hemos visto, en la primera parte, que a Saenz le había sido revelado un sentido; es precisamente este sentido que tiene una función ordenadora y que es un signo que le ayudará a distinguir y a separarse del "caos" que forma lo amorfo, donde vida y muerte, corriendo paralelas, están sujetas, por así decirlo, a una continuidad meramente física y mecánica.

Orientado por las revelaciones de la otredad y de la muerte, Saenz encuentra el espacio íntimo de la profundidad de la vida y del mundo. El poeta se aleja del espacio amorfo, guiado por el signo de las revelaciones y en la "profunda intimidad" comenzará su búsqueda.

(1) L.T. Poema 4.

Ese espacio interior que encuentra y elige es un espacio caracterizado por una actitud reposada y contemplativa opuesta a la exaltación.

Pienso recorrer esta distancia descansando en algún lugar.
De espaldas en la morada del deseo,
sin moverme de mi sitio — frente a la puerta cerrada,
con una luz del invierno a mi lado. (1)

La inmovilidad no hace aquí sino subrayar, por contraste, el movimiento interno, "desde que estamos inmóviles, estamos en otra parte: en el mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil". (2)

Por otra parte, tanto la "puerta cerrada" como la "luz del invierno" afirman la intimidad de la morada. Saenz, cerrado a lo de afuera, al frío, se aleja y este alejamiento no hace sino remarcar la intimidad en la que se sitúa y que es necesaria en su recorrido. La "morada del deseo" simboliza en el poeta la más secreta intimidad, representa la tibieza de lo íntimo frente al frío, la soledad frente al mundo masivo y caótico.

Este espacio interno será el que se opondrá al espacio profano exterior. Espacio íntimo y reposado, creado para un recorrido tranquilo y concentrado. Espacio que lo protege del frenesí, de la ansiedad y exaltación circense, espacio de meditación: "meditación en la que no estamos arrojados al mundo, porque abrimos en cier-

(1) R.D. p. 235.
(2) Bachelard P.E. p. 169.

to modo el mundo en una superación del mundo, tal y cual se nos presenta a nuestra mirada". (1) En este espacio interiorizado las cosas y el mundo cobran forma, se distinguen, como hemos visto, por una actitud valorativa que hace la tentativa de despojarse del mundo profano. Saenz, desde un principio, procura "cosmizar" el mundo, situarlo de acuerdo al sentido revelado.

El tiempo profano está caracterizado por la transitoriedad. Pero, como veremos, no será una transitoriedad negativa, porque, de acuerdo con el tiempo en la profundidad, sólo mantiene un acento de nostalgia y no de temor.

Una distancia recorrida, una ciudad deshabitada. En una ciudad perdida,
una ciudad habitada — nunca hubo tiempo.
El reflejo de la lluvia, una lluvia.
Un saludo, una seña — te saludan y se van.
Una música escuchada, un olvido — un olvido y no sé qué,
un trance de inconsciencia,
un olor,
una mirada
— qué recuerdo no se hunde, qué recuerdo no refluye. (2)

Transitoriedad del tiempo que Saenz interioriza, la hace suya y la llamará: "*el encanto*".

(1) Bachelard: E.P. p. 167.
(2) R.D. p. 261.

Ha sido un fue, siempre una nube. Una sonrisa perdiéndose en la distancia;
— y tal el encanto. (1)

El encanto es un equivalente de instante. Como instante es una ruptura en la línea homogénea del tiempo profano. El encanto es un tiempo cortado en el tiempo, un fragmento, pero un fragmento consagrado, es decir pleno de sentido, vertical.

En efecto, el instante valorizado en encanto supone para el poeta la fugacidad del tiempo, el paso del tiempo, pero que no está vivido como un tiempo de deterioro, sino que, siendo la antesala de la transfiguración, lo remite a una experiencia temporal positiva.

En un trasfondo hirviente y vibrante echo de menos el encanto.
En el antiguo silencio de un aire echo de menos el encanto.
En el aislado mundo del que nada fluye, como no sea el perdido encanto, lo que me remite a ti,
echo de menos la horca en que una vez me viera suspendido para mirarte con totalidad,
en todos tus movimientos y pasos
— echo de menos los años, las fechas, los días precisos que se llaman hoy,
los precisos instantes que se llaman ahora — el mañana que ha sido, el ayer que ha de ser,
echo de menos algún dolor que era tuyo, que se reunía con algún dolor que era mío,

(1) A.P.C. Poema: El encanto.

que se adentraba en lo profundo de tus ojos
— en lo profundo de tus ojos, en que echo de menos lo profundo de tus ojos. (1)

Tanto la revelación de la otredad como la de la muerte, sensibilizan el misterio, es decir, son la apertura hacia otra realidad más vasta y significativa. Y ellas son a la vez, los fundamentos del renacimiento que iniciará la destrucción del espacio amorfo, para incorporarse a otro modo de ser, fundado en otras dimensiones existenciales.

El tiempo de lo transitorio no ha sido vivido por Saenz en su negatividad. Al contrario, su afirmación forma parte del consentimiento que Saenz da al tiempo y a la muerte, consentimiento que es identificación con el devenir y, en este caso, cumplimiento del tiempo transitorio. El poeta efectúa el tiempo transitorio, lo afirma en su duración y se hace cómplice de él. Ese es el sentido profundo de los versos:

Decir adiós y volverse adiós,
es lo que cabe. (2)

Saenz se opone al tiempo profano exterior en tanto que interioriza y asume el tiempo transitorio. Este tiempo lo simboliza en la constelación de la luz, del vivir y del fuego, (para el objetivo de mi trabajo sólo interesa el vivir).

(1) R.D. 251—252.
(2) R.D. p. 260.

No me interesa pensar en el mundo más allá de él; la luz es perturbadora, al igual que el vivir — tiene carácter transitorio. (1)

Para Saenz, el vivir pertenece a la duración y es una forma de la exteriorización del mundo profano. La transitoriedad nos remite a aquel vivir opuesto cualitativamente a la verdadera vida.

Qué tendrá que ver el vivir con la vida; una cosa es el vivir, y la vida es otra cosa. (2)

La vida, la verdadera vida, como veremos, simbolizará, junto a la muerte, la dinámica profunda de la nueva etapa que se manifiesta en la representación de Saenz y en la búsqueda de valores absolutos. Será lo definitivo lo que ahora el poeta intentará representar.

Es dentro del contexto de la "verdadera vida" que se sitúan, para Saenz, los hombres "amantes de las tinieblas". Ellos se caracterizan porque su vivencia del tiempo es distinta; la medida de lo temporal no está determinada por la continuidad, la acumulación y la cantidad, sino por la intensidad y la profundidad de lo vivido.

Así se explica que el hombre, para avanzar cuatro pasos en las tinieblas, debe caminar durante muchos años;
pues un día de tinieblas, vale más que mil años de transparencia. (3)

(1) R.D. p. 260.
(2) R.D. p. 260.
(3) L.T. Poema 4.

La actitud fundamental que asumen estos hombres es el rechazo de lo aparente, la elección de lo "desnudo", de lo que es esencial. Son hombres en estado de "vigilia", atentos, que mantienen abiertos los sentidos a lo verdadero por terrible que sea, o precisamente por ello.

La apariencia del mundo les infunde recelo.
Sólo viven para mirar la imagen desnuda del mundo.
Con el ojo puesto en los pedruscos — con el ojo puesto en la sustancia de los pedruscos.
Con el oído atento al fragor del polvo que se calcina — con el oído atento al fragor de la tierra que se consume
— estos hombres, secos, flacos, callados, en mucha parte, son los causantes de muchas cosas. (1)

2. TIEMPO Y ESPACIO SAGRADOS.

La penetración en las tinieblas se ha hecho posible a través de la purificación que exigía un ir "muriendo"; Saenz se convertirá al "estar", que implica un modo de ser ontológicamente distinto y determina otro espacio y otro tiempo.

Comparable al proceso que sufre un iniciado en el misterio de la muerte y que constituye la "única vía de abolir la duración temporal" (2), Saenz accederá a un

(1) Ibidem. Poema 5.
(2) Eliade. Le sacrè et le profane p. 20.

espacio ontológico que implicará esta anulación de lo temporal.

"Lo sagrado es lo real por excelencia. El deseo del hombre religioso de vivir en lo sagrado, equivale a su deseo de situarse en la realidad objetiva y de no dejarse paralizar por la relatividad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no dentro de una ilusión". (1)

El "estar" se entiende, en principio, como un estado del ser que implica la equivalencia de vida y muerte y que constituye la "verdadera vida". La conversión a este espacio y tiempo sagrados reune las condiciones para el encuentro con el alma. Con el encuentro, Saenz dejará atrás su existencia profana histórica para reintegrarse a una existencia abierta y libre.

Toda conversión "es siempre primero una transfiguración..., donde los símbolos están centrados sobre ese redoblamiento eufemizante constituido esencialmente por la doble negación. La representación imagina los procesos de la anti-frase y el procedimiento de la doble negación aparece, al nivel de la imagen, como primera tentativa de domesticación de los avatares temporales y mortales al servicio de la vocación extra-temporal de la representación. Se puede decir así, que una verdadera conversión transfigura el sentido y la vocación de las cosas y seres, conservando el ineluctable destino de las cosas y seres." (2)

El morir ha sido para Saenz un retorno a sí mismo. A partir de la experiencia de la muerte, ha llegado

(1) Ibidem p. 27.
(2) Durand, Str. Anth. p. 232.

al cumplimiento de una primera síntesis: la unión de cuerpo y alma. "La toma en consideración del cuerpo, es el síntoma del cambio de régimen de lo imaginario". (1) Esta unión implica una revalorización del cuerpo que en la obra poética anterior no existía.

Ya las tinieblas se deslizan, con misteriosa amplitud en este recinto,
en este cuerpo, atravesando la piel, atravesando las venas, atravesando los huesos,
atravesando la médula,
en el indeciso confín de las transformaciones, de las metamorfosis y las transfiguraciones; (2)

Es decir, este es el punto en donde convergen los dos niveles de interpretación que he adoptado en el análisis: por una parte, la unión que nace de la corriente interior como producto de la conversión y, de otra parte y a nivel de la imagen, el que señala la unión y la toma en consideración del cuerpo como producto del cambio de régimen de lo imaginario. Ambos se centran sobre un mismo núcleo y ambos representan el eje de la transfiguración. Así, la unión y la equivalencia de vida y muerte, que consideraré más adelante y que manifiesta la misma convergencia, son el punto central y más importante no solamente en lo que se refiere a este capítulo sino en la totalidad del proceso que intento analizar, en la medida en que constituyen los dos grandes ejes que revelan el proceso de transformación y transfiguración sufrido por Saenz.

(1) Ibidem p. 229.
(2) L.T. poema 10.

a) *El encuentro.*

La experiencia mística de Saenz ha llegado a un punto culminante: el momento del encuentro del cuerpo con el alma. Este encuentro no se presenta como una revelación brusca, fechada, alucinante, sino que, al contrario, dentro del proceso de la transfiguración, lleva en sí todo el tiempo de la purificación, toda la intensidad que la conversión implica y en la que se ha perdido lo fijable. Así la revelación actuará como una iluminación lenta en virtud de la cual se hace conciente el encuentro.

Qué día, qué hora, en qué lugar, habré encontrado este cuerpo y esta alma que amo.
En qué misterioso momento habré encontrado mi alma y mi cuerpo para amar como amo esta alma y este cuerpo que amo. (1)

Por este encuentro la vida de Saenz adquiere otra dimensión. Ya no será sólo y simplemente humana, sino que será "sagrada" y "cósmica", en la medida en que participa de lo "otro" y en la medida en que va más allá de lo humano: ella será transhumana. La existencia del poeta participará del cuerpo como de lo humano y del alma como de lo divino. Pero esta participación del cuerpo en lo divino no significa de ningún modo despojar al cuerpo de su condición humana y mortal:

Esto que se mira,
esto que duele y que preocupa,
esto que muere, eternamente.

(1) R.D. p. 263.

Este cuerpo.
Eternamente,
en las tinieblas. (1)

El encuentro de cuerpo y alma fundará en la unión un redoblamiento cósmico.

Si piensas en ti, en alma y cuerpo, serás el mundo — en su interioridad y en sus formas visibles. (2)

La unidad alcanzada se convertirá en el reflejo de la totalidad del mundo. Para Saenz, pensar en sí mismo será pensar en el mundo y pensar en el mundo será pensar en sí mismo.

Yo digo: es necesario pensar en el mundo — el interior del mundo me da en qué pensar. Soy oscuro. (3)

Así Saenz se integra al mundo, es parte de él y el mundo vive en él; lo que hará de su existencia una existencia "abierta, ya que ella no está limitada estrictamente al modo de ser del hombre". (4) Esta existencia abierta implica también "una apertura hacia el mundo que hace al hombre religioso capaz de conocerse, conociendo al mundo y este conocimiento le es precioso porque es religioso, porque se refiere al ser." (5)

(1) L.T. Poema 10.
(2) R.D. p. 259.
(3) Ibidem p. 260.
(4) Eliade: Le sacrè et le profane, p. 140.
(5) Ibidem. p. 141.

Saenz vivirá su vida en dos niveles al mismo tiempo. Ella se desarrollará en tanto existencia humana y al mismo tiempo participará de la vida "transhumana", del cosmos. El cuerpo, al participar de lo divino, es elevado, se convierte en "sagrado". Viviendo unido a lo divino deja lo profano para integrarse a lo "sagrado". Convertido en micro-cosmos el hombre se hace cosmos; el cuerpo recibe una dimensión superior, que ha hecho posible el tránsito. El cuerpo, participando de lo cósmico, ya no se contrapone negativamente al alma, con ella pasará a formar una unidad.

La unión de alma y cuerpo no es todavía el ser; sin embargo está en progresión a él, es un reflejo del ser y participa activamente de él; Saenz hace un redoblamiento de cuerpo y alma en el que el "doble" se sitúa más allá.

más allá de la pared,
en que yace este cuerpo que amo,
en que yace esta alma que amo.

Más allá del más allá de todos los caminos,
en que trasciende el olor de este cuerpo que amo,
en que trasciende el olor de esta alma que amo. (1)

El redoblamiento (símbolo típico de la estructura del descendimiento) nace en Saenz por la oposición de ser y estar, en el que el estar se da como un espacio ontológico, un modo del ser, pero que no es el ser todavía; estado de unión que a su vez se opone al "más allá" de los versos citados.

(1) R.D. p. 265.

El "estar" es un aquí; es a la vez el encuentro con el "secreto", que implica la participación en el misterio de la unión.

Este cuerpo, esta alma, están aquí.
Yo soy y estoy en esta alma, en este cuerpo, en esta alma que amo y en este cuerpo que amo.
Por el modo en que respiraba, en lo invisible y recóndito encontré esta alma.
En el modo de mirar y de ser de este cuerpo — en el modo de ser del ropaje,
en el modo de estar y no estar, oscuro y sutil del ropaje, encontré el secreto,
encontré el estar. (1)

Así, el estar se explica, de una parte, por este encuentro del redoblamiento y, de otra parte, como la "reunión de una cosa consigo misma". Esta reunión Saenz la describe en unos versos de "*El Frío*".

Y la ausencia es la ausencia de alguna voz, y en la ausencia no hay temperatura,
pues solamente por la reunión de una cosa con ella misma aparece la temperatura... (2)

Esta "temperatura" se da como un estado íntimo, esencial y profundo. En efecto, "la imagen interior, es tibia, jamás es caliente" (3) Y la "temperatura", encarna un estado íntimo, esencial y profundo. Símbolo

(1) R.D. p. 264.
(2) E.F. p. 213.
(3) Bachelard: Psych. du F. p. 70.

de la intimidad, ella caracteriza el descendimiento hacia el interior. (1)

El estar deviene el encuentro con el centro substancializado: la unión, símbolo de la intimidad plena, sugiere la seguridad de un ser "devuelto a la profundidad de su misterio". El estar deviene así una especie de concentración del ser, un estado "humano-trascendente", si vale el término. Es un modo espiritual que si bien no es el ser, no se opone a él, porque está en progresión hacia él, lo antecede y forma parte de él. El estar es así un "modo de ser en el mundo", que participa del Ser.

Convertido el tiempo en espacio, como veremos en el capítulo siguiente, ya no es la temporalidad la que separa el estar del ser, sino una distancia, un espacio. Y es de ese modo que el espacio creado por el estar participa del ser. Como redoblamiento del ser, como un aquí, ya no está separado, sino que el ser espera en estado de "sueño" la unión final.

Con un ruido que resuena aquí, con una antigüedad muy remota,
en esta distancia,
cae la lluvia;
con un hálito de luces y de sombras, en que poco a poco se pierde este país ilusorio
— con un canto y con un pálpito,

(1) "Esa necesidad de penetrar, de ir al interior de las cosas, al interior de los seres, es una seducción de la intuición del calor íntimo. Ahí, donde el ojo no llega, donde la mano no alcanza, el calor se insinúa." Bachelard: Psych. F. p. 70.

con un sueño muy profundo, duerme este ser,
en los resplandores de un limbo,
en los resplandores vacilantes de un limbo. (1)

La separación entre ser y estar es una distancia, el desdoblamiento de una inmanencia que se refiere más bien a la inmemorialidad, a la inmediatez originaria.

Este espacio creado por la unión no es un estado definitivo, en sentido que el estar no es un modo de ser definitivo. El estar, como obra del hacer, de la "catarsis" puede ser destruido por el hacer mismo.

Iba y venía, de aquí para allá en el estar,
cuidando un poco el estar, y otro poco la vida y otro poco la muerte,
manejando un cuchillo de doble filo que guardaba en el bolsillo, en otro bolsillo muchos papeles,
entonando aires meridionales, de amor, de sueño, y de suave esperanza, de hermosura y de adiós,
trasmontando en la idealidad las montañas y aspirando largamente el efluvio del Mar Interior. (2)

El estar se define en la ambivalencia de la participación entre lo divino y lo humano. Y si, por una parte, permite el encuentro, por otra exige el "cuidado" y el adiós. Así sobrevive en el estar el cuestionamiento de un volverse atrás, hacia un "venturoso existir" y por ello el adiós continúa siendo una tarea.

(1) R.D. p. 264.
(2) Br. poema 6.

con un íntimo adiós a la hermosura de un venturoso existir,
y por eso mismo, no quería moverse de su sitio, tapiadas que fueron en una pared las cosas de esperanza y de ansia,
en calidad de ilusiones,
y prefería no alejarse del recinto, suspendido en el tiempo (1)

Sin embargo, a nivel de la representación, la exigencia del "cuidado" y del adiós no hace sino mantener la intensidad y la lentitud del descendimiento, que quieren evitar la caída. (2)

A este nivel, él "no quería moverse de su sitio" está en función de la lentitud y en función de los símbolos de la intimidad. En efecto, tanto ésta última como el "no alejarse del recinto suspendido en el tiempo", constituyen los símbolos necesarios que exige el descendimiento. Como símbolos de la intimidad, aseguran, protegen al descendimiento de la caída. "Todo descendimiento arriesga, a todo momento, confundirse con la caída, debe pues, sin cesar redoblarse, como para tranquilizarse, de símbolos de la intimidad." (3)

Por otra parte, sólo por una verdadera voluntad de inversión se puede explicar que "este páramo" pueda tener una función de refugio, como símbolo del espacio íntimo del estar.

(1) Br. poema 6.
(2) "Aquello que distingue afectivamente el descendimiento del fulgor de la caída, como de otra parte del vuelo, es su lentitud. La duración está reintegrada, domesticada por el símbolo del descendimiento, gracias a una suerte de asimilación del devenir por la interiorización." Durand: Str. Anth. p. 228.
(3) Durand, Str. Anth. p. 227.

El espacio del estar se da como un espacio íntimo del hombre consigo mismo, que a la vez participa del devenir cósmico; espacio que es un páramo silencioso y donde lo consumado quiere abolir las apariencias y dejar aparecer el ser desnudo.

En este páramo las cosas no tienen nombre.
Transita el caminante con el cuerpo dentro del cuerpo en el país de las cosas,
en que sólo existen las cosas por el ansia de aniquilar,
con silenciosos muros,
con apagados fuegos,
con heladas aguas que sólo existen en cuanto ya no existen,
con montañas graves en el horizonte,
que se hunden en la lejanía de los cielos, que se hunden en la indecisa transparencia del planeta,
que sólo existen en memoria del crepúsculo,
que se acaban con la inconmensurable duración de un crepúsculo que ya no existe. (1)

La inmensidad, sin otra connotación que lo apagado, lo que ya no existe, sin otra decoración que ese "se ha consumado", es un espacio que quiere expresar la grandeza oculta, una profundidad en donde lo esencial busca su expresión.

(1) Br. poema 1.

b) *Vida y Muerte.*

Interiorizar los acontecimientos es un principio fundamental en la obra de Saenz. Con respecto al tiempo, la tentativa de una interiorización se ha manifestado en el consentimiento con el "morirse" y en la conversión al adiós. De este modo, dentro de la dinámica de su poesía, el tiempo necesariamente cumplirá una transfiguración y aparecerá sacralizado.

En la medida en que la conversión es una evolución, Saenz desde un principio intentará hacer presente a un "otro" tiempo.

Hombre sin pasado, sin presente ni futuro,
hombre sin tiempo o, si se quiere, con un extraño tiempo en nada parecido al tiempo. (1)

Esto que, por decirlo de alguna manera, ha sido un origen, plantea toda la problemática que voy a analizar en este capítulo.

Es la hora en que el pasado toca el futuro y que alcanza en el presente, como intermediario actual, el extremo del futuro absoluto.

El tiempo que vive Saenz comienza a superar la división de pasado, futuro, presente y lo hace acceder a otro tiempo "en nada parecido al tiempo". Por de pronto, la transitoriedad aparece anulada por una trascendencia que pesa sobre ella y que hace surgir otro tiempo que nace del interior mismo de la duración.

(1) A.P.C. poema: Cosas.

En lo interior del tiempo discurre el tiempo
a partir de la revelación, y por el júbilo se mide. (1)

La duración funda otro tiempo interior a partir de la superación de la transitoriedad. Superada, se abre un tiempo que es una profundidad que se prolonga indefinidamente, haciendo que pasado, presente y futuro, como tales sean relativos al eje de la temporalidad, fundando así un presente definitivo, libre de límites, un tiempo "sagrado".

El mecanismo de la inversión se complementa con el mecanismo de la aceptación del tiempo, que a su vez es la tentativa de conquistarlo. Es con el consentimiento al adiós, es decir, con el "morirse", que se efectúa el tiempo destructor. Consentimiento que invierte los papeles. Convertida su vida en un adiós, Saenz se apropia de su tiempo, de manera que ya no es el tiempo el que efectúa el adiós sino Saenz mismo. De modo que al coincidir la transitoriedad externa con el consentimiento interior, la transitoriedad se pierde en sí misma, en la medida en que su valor negativo ha desaparecido. Una vez abolida la transitoriedad como tal, aparece superada por una profundidad interior que se prolonga en el interior de su imagen misma. El presente, ahora actualizado definitivamente, es un presente sin límites, un tiempo por excelencia ontológico que no cambia ni se agota. Un tiempo que sitúa a Saenz en el lugar más pleno del presente, aquél que ha absorbido pasado y futuro y se convierte así en un presente eterno.

(1) Br. Poema 3.

Y eso es todo.
Nada ni nadie se queda; es uno mismo.
Todo se queda con uno, y nada se queda
— la substancia, la tierra. Lo que no se toca, lo que se toca,
lo que no hay,
todo es y se queda.
Lo que ha sido, lo que es, lo que ha de ser, no hay tiempo
— no hay nada — todo es. (1)

Para Saenz solamente la realidad que comprende "lo que no hay", lo que "se toca y no se toca", escapará de esa transitoriedad y se "quedará" en la medida en que el tiempo profano sea superado. Sólo así, "todo es".

Y "no hay tiempo" en la medida en que "lo que es", ha sido y ha de ser", ha perdido su condición profana, entrando en la sincronía del "todo es", allí donde el "es" es en puridad. Por ello el poeta dirá que "nunca hubo tiempo", "nunca ha sido nada", "el humano todo lo tiene". Pero para que el humano "todo lo tenga", deberá cumplir y consentir al tiempo, anulando toda transitoriedad. En este sentido, toda "esperanza" deberá ser tomada como formando parte de un tiempo profano en el que sólo cabe el adiós, como exigencia de tornarse hacia lo verdadero.

No te duelas
— no te duela nada.
Nunca hubo tiempo; nunca ha sido nada; el humano todo lo tiene

(1) R.D. p. 262.

— cosa grave es la esperanza.
Decir adiós y volverse adiós,
es lo que cabe. (1)

Si bien el humano "todo lo tiene" y "todo se queda con uno", a la vez "nada se queda". La conciencia del "nada se queda" es acceder a lo divino, al "todo es", acto de un tiempo sincrónico, espacio del ser y, por lo tanto, espacio sagrado.

En este espacio sagrado la vida y la muerte son equivalentes, dejan de existir como contrarios, es decir, dejan de ser los confines del "más aquí y del más allá". La vida deja de ser la corriente transitoria que lleva a la muerte, para convertirse, integrada a la muerte, en una unidad que fundará un espacio homogéneo.

Que tendrá que ver el vivir con la vida; una cosa es el vivir, y la vida es otra cosa.
Vida y muerte son una y la misma cosa. (2)

La vida verdadera se opone al vivir. El vivir, como habíamos visto, forma parte de lo transitorio. La verdadera vida no está en la superficie, sino en la profundidad del mundo. Procurar el acceso a esa profundidad, que es la verdadera vida, será su tarea. La vida, en este sentido, será para el poeta lo que no está orientado al hombre, aquello que no está iluminado por el hombre.

Fluye la vida, pasa y vuela, se retuerce en una interioridad inalcanzable.

(1) R.D. p. 262.
(2) R.D. p. 260.

En el aura de los seres que transitan, que se hace perceptible con un latido,
en el viento que vibra con el ir y venir de los seres,
en los decires, en los clamores, en los gritos, en el humo
— en las calles, con una luz en las paredes, unas veces, y otras veces, con una sombra. (1)

La vida es para Saenz aquello que esencialmente se le escapa, lo que se percibe en primera instancia como "inalcanzable". Así, la conversión del poeta está también al servicio de la accesibilidad de esta vida.

Rasgando el horizonte o sepultándose en el abismo, aparece y desaparece la verdadera vida. (2)

Acceder a la verdadera vida es acceder a lo profundo, a lo trascendente, a la verdadera realidad, a la muerte.

Esta penetración en la verdadera realidad será para el poeta entrar en otro espacio. Por otra parte, será hacer una vida que también es muerte, será llevar una muerte que también es vida. Sin la muerte no puede existir la totalidad. Así, al ir muriendo, Saenz entra también en la verdadera vida.

La afirmación de la vida y la afirmación de la muerte se revelan pues como semejantes.

(1) R.D. p. 249—250.
(2) R.D. p. 250.

1. EL ESTAR MUERTO

Habíamos visto que el morir se convertía, en Saenz, en una exigencia de índole iniciática y era condición indispensable para acceder a la "verdadera vida". Sólo "estando muerto" Saenz podía alcanzar la verdadera vida, la que, a su vez, conjugaba vida y muerte en un mismo espacio.

El estar muerto, además de tener una función que permitía el acceso a lo sagrado, implicará un proceso íntimamente ligado también a la iniciación, que permitirá al poeta el "crear" propiamente dicho. Así, el estar muerto, no será solamente el instrumento de conversión, sino también de creación.

En los libros de poemas de Saenz son contadas las referencias al acto creador y a la obra. Sólo el poema "*Bruckner*" nos da ciertas pautas al respecto. Una carta escrita por Saenz en 1973 define al artista, y ella nos servirá junto a "*Bruckner*" de fundamento para este capítulo.

a) *El creador.*

El estar muerto tenía como eco el estar vivo. Fundaba la verdadera vida, en la que la muerte perdía su poder negativo. Es importante señalar que la afirmación que hace Saenz de la muerte no significa la conversión simple de un no a un sí, sino que él reconoce lo positivo en ella, como ya existente y presente desde un principio. De modo que se trataba de una apertura hacia ese

presente positivo. Es decir, la realidad profunda que Saenz hace presente, existe y su objetivo es develar y hacer surgir esa realidad presente de vida y muerte en su verdadera integración totalizadora.

En la carta a que hicimos referencia, Saenz escribe que "la contigüidad de la muerte es la suprema gracia a la que debe aspirar el artista". En esta contigüidad, el convertirse al "estar muerto" debe ser tomado como la clave, porque el poder negativo de la muerte queda destituido y hace presente, al mismo tiempo, el poder positivo de la muerte, su afirmación. Así, el estar muerto se convierte en Saenz en una fuerza, en una energía, gracias a la cual se abrirá el camino a la creación. "Sólo la permanencia resuelta cerca de la muerte permite al hombre convertirse en la nada activa, capaz de negar y transformar la realidad natural, de combatir, de trabajar, de saber... Fuerza mágica, potencia absoluta de lo negativo que se convierte en el trabajo de la verdad en el mundo, que aporta la negación a la realidad, la forma a lo informe, el fin a lo indefinido". (1)

Se trata de una inversión que afirma una fuerza que será fuente de creación. Es decir, si por una parte el estar muerto será la negatividad que afirma la muerte y que transforma al devorador en devorado, ella será al mismo tiempo principio fundamental de la creación: la substanocia de la creacin.

> *La cosa es que uno debería procurar estar muerto. Antes que ser devorado por la muerte, uno debería ver la manera de estar muerto. Pues el estar*

(1) Blanchot: Esp. Lit. p. 88.

muerto significa estar en la muerte, haberse adueñado de la muerte, mientras que haber muerto significa haber sido devorado por la muerte y es cosa muy distinta. El estar muerto equivaldría entonces a una totalidad o sea, la conjunción del morir y del vivir en que ha de nutrirse la substancia poética donde sólo cuentan los términos absolutos. El poeta — y se dice poeta al creador — ha de crear antes que nada la substancia de su creación, por cuanto no podrá crear sino con esta substancia la obra de su creación. (1)

El estar muerto es la totalidad o sea la conjunción del vivir con el morir, en la que ha de nutrirse la substancia de la creación. Si un término implica al otro, entonces no hay para Saenz una "creación" propiamente dicha, sino una "revelación". Es decir, si el estar muerto implica la totalidad, el misterio, el crear convierte a Saenz no en creador sino más bien en "revelador".

Quiere decir que sólo se podrá crear después de haber creado, no antes. Quiere decir que el conocimiento en el vivir es insuficiente para alcanzar la substancia de la creación, por lo que habrá que remitirse al estar muerto. Quiere decir que el estar muerto es de hecho la substancia de la creación. (2)

Es pues necesario crear primero el estar muerto: substancia de la creación, para luego crear, es decir revelar.

(1) Ref. carta.
(2) Ibidem.

Si, por otra parte, para Saenz el crear no tiene nada que ver ni con la inspiración ni con la invención, la creación no podrá sino ser la revelación de la verdad, de lo que existe.

Pues no hay para qué inventar nada. No es necesario imaginar nada. Todo está vivo y latente en el profundo estrato de la realidad verdadera, y sólo espera ser revelado. (1)

Esta concepción es próxima a la de Heidegger, en cuanto que éste concibe el arte como una revelación de la verdad. "La obra de arte revela a su manera el ser de lo existente. En la obra acaece esta revelación, es decir, el desnudamiento, es decir, la verdad de lo existente. En la obra de arte se ha puesto en obra la verdad de lo existente. El arte es el ponerse en obra la verdad". (2) "En consecuencia el arte es "producir el desocultamiento de lo existente". (3)

Una vez creada la substancia de la creación, la creación será la revelación de la verdadera realidad, expresión de lo verdadero. El acto de la creación será pues una especie de "desocultamiento de lo existente".

La función del creador está transformada. Por una parte, se ligará a la conversión, hacia el estar muerto; por otra, implica un acercamiento al misterio, un conocimiento, una sabiduría, un "poner en obra la verdad".

Así, la creación desde sus orígenes está dentro de un movimiento hacia lo verdadero, hacia el Ser. El ar-

(1) Ref. carta.
(2) Heidegger: Sendas perdidas p. 32.
(3) Ibidem p. 59.

tista es un "místico", escribe Saenz, el artista no será pues el que se inspira, sino el que se convierte hacia la verdad.

> *Con el sufrimiento, con el dolor y con el adiós, habrás creado en gran parte la substancia de tu creación, y por ende tu misterio. El misterio particular y personal para adentrarte en el misterio total.* (1)

La creación se hace así el testimonio del sufrimiento, del adiós, del dolor y, a la vez, de la penetración en el misterio. El camino hacia el interior, hacia el misterio particular, el que converge con el misterio total, será el camino hacia la verdad.

El saber, hacia el cual el artista tiene que tender, es, para Saenz, alcanzar un "estado de gracia".

La gracia tiene un doble carácter: por una parte se tiende a la gracia porque, obtenida, ella permite "el salto irreversible y definitivo" que lleva hacia ella misma, es decir, hacia el saber que es verdad. La gracia, una vez alcanzada, hará del hombre el creador que está en la verdad y el que, por ello, asumirá el sufrimiento del mundo. Pero, por otra parte, la gracia condena porque ella no es gratuita; es más, Saenz dice de ella que es "diabólica".

> *Estás condenado, en cuanto la gracia que sobre tu cabeza desciende ya es maldición, mirando unos ojos en tus ojos la podredumbre de tus ojos, que por tu-*

(1) Ref. carta.

> *yos no los son, con gran asombro ante el acabamiento, con júbilo ante la esencial sinrazón del mundo, la oculta razón del tiempo, y así estás condenado, mirando el dolor de la condición humana, haciendo de ti el ser real, el que crea, el que se duele, el que sufre, el que conoce la muerte y conoce el secreto — así estás condenado por el peso del mundo, que gratuitamente llevas sobre tus hombros. Así se entiende la esencia diabólica de la gracia.* (1)

Por consiguiente, el poder de revelar tiene su precio, no es posible sino después de una relación anticipada con la muerte. El poeta, en cuanto va creando su obra, va muriendo y sólo en la medida en que "esté muerto" podrá revelar la verdad del mundo.

b) *La Obra.*

La creación, como habíamos visto, parte de un saber adquirido por el poeta y se hace propiamente una revelación. Por consiguiente, el poeta será aquel que sabe. Para saber de la verdad, tendrá que penetrar allí donde se esconde el misterio del ser, para iluminar ese misterio en la oscuridad.

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

(1) Ref. carta.

iluminando la naturaleza del mundo y del hombre, iluminando formas invisibles y recónditas, en lo oscuro. (1)

La iniciación, que equivale a una conversión y a una transformación espiritual, hace posible la "iluminación" de la oscuridad. Es una aventura iniciática para obtener un conocimiento secreto; se desciende a la oscuridad para aprender una ciencia, para ser sabio.

El descendimiento es una especie de penetración en las tinieblas, hacia el reino de los muertos que, como habíamos visto, se dan cómo los únicos que conocen el misterio, porque los muertos son omniscientes.

Esta reafirmación de los muertos, como aquellos que están en la verdad, se repite en "*Las Tinieblas*". Pero ya no únicamente como una experiencia inmediata y estática, sino que ellos se convierten para Saenz en la fuente de la sabiduría, en fuerza motora, y es sólo junto a ellos que el hombre puede encontrar el camino hacia lo que es verdadero.

La fuente de sabiduría, de fuerza y de experiencia, lo constituyen los muertos;
la puerta siempre abierta,
el camino de los que transitan con rumbo cierto, en el vivir real y radical,
lo constituyen los muertos.
Pues nada tan oscuro como la oscuridad de los muertos.

(1) Br. poema 5.

Nada tan verdadero, nada tan humanamente humano como la carne de los muertos.
Ningún olor tan oscuro como el olor de los muertos; ninguna contemplación como la contemplación de los muertos.
Ningún silencio como el silencio de los muertos; ningún otro silencio se deja escuchar en silencio.
Nada como la inmovilidad, nada como la fuerza expresiva que mana de los muertos.
Por eso los hombres amantes de las tinieblas,
escudriñando el estar de los muertos encuentran el camino cierto. (1)

La verdad de la cual el creador tiene una especie de intuición, "el olor", no sale propiamente del razonamiento, sino aparece como iluminación que viene de afuera. Pero sólo en la medida en que esté muerto podrá percibirlo. Verdad que se esconde en los abismos, allí donde están los muertos, verdad que es abismo.

Y es por lo que nadie tiene idea del abismo, y por lo que nadie ha conocido el abismo ni ha sentido el olor del abismo,
por lo que no se puede hablar de sabiduría entre los hombres, entre los vivos. (2)

Las imágenes de Saenz "hablarán de las profundidades humanas, las profundidades que el hombre siente en sí mismo, en las cosas y en el universo". (3)

(1) L.T. poema 6.
(2) R.D. p. 258.
(3) Bachelard R.T.R. p. 173.

Penetrar en sí mismo, ahí donde radica lo oscuro, es uno de los principios fundamentales del creador. En la revelación del "soy oscuro", Saenz descubre lo insondable, que será precisamente su camino hacia el saber. Y "aquél que sabe dispone de una experiencia humana totalmente diferente a la del profano. Es decir, que toda experiencia humana es susceptible de ser transfigurada y vivida sobre otro plano, transhumano". (1)

Lo que el artista revelará se llamará la "*Obra*". En simetría con los alquimistas, Saenz considera que para alcanzar la verdadera sabiduría debe penetrar en lo más hondo de su ser y ahí realizar una labor de purificación. Sólo se puede llegar a la sabiduría penetrando en lo más profundo de sí mismo. Así la primera tarea de un iniciado será su propia transformación y no es sino a partir de ella que podrá alcanzar la sabiduría. Y en la medida en que se transforma, el creador podrá penetrar en la obra, en cuanto participa de ella.

En la carta, Saenz escribe que la obra está en función de la totalidad, que es la totalidad misma y no es cosa que se pueda acabar; ella es inconmensurable.

> *La obra está en función de la totalidad. Para el alquimista es la totalidad misma, no es cosa que se pueda terminar. La obra es inconmensurable. La obra lo es todo.* (2)

El estar muerto es un hacer porque es un crear, que es condición imprescindible para acceder al "ser" uno y oscuro"' que, a la vez, es "hacer la obra".

(1) Eliade: Le sacrè et le profane p. 145.
(2) Ref. carta.

> *En lo interior del tiempo discurre el tiempo a partir de la revelación, y por el júbilo se mide,*
> *al igual que la obra.*
> *Así la obra en que vive el hombre es la obra;*
> *y por eso, el hombre en que vive la obra no es la obra.*
> *Así el hombre se hace en la obra;*
> *es el hombre quien deshace la obra para hacer al hombre, o sea la obra.* (1)

El hombre, el creador, se hace en la obra en cuanto pertenece a ella, en tanto totalidad. La obra es la totalidad y en la medida en que el hombre viva en ella, se haga en ella, podrá penetrar su misterio en el todo. Lo contrario, es decir el hombre habitado por la obra, no es la obra. Solamente el hombre que se hace en la obra y que desentraña la obra, podrá hacerse a sí mismo a través de ella. Porque haciéndose en ella, participa de la obra y la efectúa. La tentativa de desentrañar la totalidad, que es oscura, sólo es válida, para Saenz, si parte de esta totalidad, es decir de la obra y si procura desentrañarla. De ese modo cumple la obra y, a la vez, cumple con la posibilidad de conocerse y conocer el misterio del mundo.

Saenz considera que para integrarse al todo, al cosmos como unidad, tiene que realizar una labor, un hacerse que está centrado en el "estar muerto". Tiene pues que iniciarse en la obra para revelarla.

La obra es el producto de una entrega, de una voluntad que dirije toda su energía hacia la verdad. La creación deviene así una especie de rito que no hace si-

(1) Br. poema 3.

no cumplir la obra. Cumpliendo la obra, cumple con la verdad que está en él, en el hombre. De este modo, la obra deviene "*La Obra*" iluminada en la medida en que es la voluntad dirigida a cumplir el todo. Así, la obra ya no es el producto del creador, sino producto de una energía divina que está en el creador, que de esta manera hace de sí mismo un instrumento, con la férrea voluntad de revelar y cumplir la obra. Lo que significa un acto de entrega a lo divino, un cumplimiento con la totalidad y un acto de liberación, pues es realizar el ser.

Para hacerse en la obra, inclinarse sobre lo oscuro y desentrañar el misterio del ser es necesario asumir una actitud de gran modestia, de humildad y temor, ante la esencia insondable del ser.

Y será necesario adivinar, será necesario descubrir, será necesario mirar fijamente y durante mucho tiempo, habrá que saber por qué llueve, por qué no llueve, por qué la tierra es como es, por qué la muerte es como es, por qué las cosas son como son. Y nada de inventos. Nada de fantasías. Solamente la verdad. Pues crear es ser verdadero. Si no lo eres no hay nada. Porque es necesario ser humilde. Ser humilde para conocer, para encontrar la verdad. Quién es humilde será orgulloso, despiadado y soberbio, el aprendizaje de la humildad así lo determina. Y tan sólo el humilde podrá comprender el sentido de semejante contradicción, por ser humilde, y sabrá comprender todas las cosas, por ser un iniciado en el secreto de la obra (opus) a la que está ligado por indestructibles lazos de orden mágico. (1)

(1) Ref. carta.

Llegar a la redención por la "gracia", llegar a ser humilde y despiadado, conocer, escudriñar, saber, serán los atributos del iniciado que, ante la inconmensurabilidad de la obra, seguirá buscando una respuesta:

con el puesto en las fisuras del tiempo, en las fisuras de la verdadera vida,
escudriñando en honduras imponderables que se difunden más allá del eco,
escudriñando en los confines de la niebla,
vagando en inmensidades que sólo el puede señorear, con el hierro, con el fuego y con el hielo,
buscando una respuesta,
con angustia suma, con dolor sumo,
llevando a cuestas la desesperanza del mundo. (1)

El camino que Saenz ha emprendido en su búsqueda de verdad, búsqueda de liberación, no puede sino separarse del mundo, para conocer la verdad del mundo.

Estoy solo, soy solo, estoy muerto. (2)

Así, despojado completamente de la vida profana, Saenz se convierte en soledad encarnada: está muerto.

Y es el "estar muerto", precisamente lo que le permitirá a Saenz penetrar en las tinieblas: las amplitudes oscuras.

Se apaga y se pierde un reino de luz sobre la tierra,
con espesas sombras en las amplitudes

(1) Br. poema 4.
(2) Ref. carta.

en las amplitudes
donde todo se encuentra y donde todo se pierde.
Es posible apartarse del camino y mirar, en lo oscuro, las brechas profundas en la carne y el hueso,
y caer hacia lo alto y desaparecer,
en las amplitudes. (1)

(1) L.T. poema 2.

2. LA OSCURIDAD.

"El descendimiento es también un camino hacia lo absoluto."

W. Blake

El descendimiento hacia sí mismo converge, en Saenz, con el descendimiento a la profundidad del misterio del mundo. Como decía Hugo, "cosa inaudita, es en el interior de uno mismo que se mira el exterior... inclinándonos sobre estos pozos, percibimos a una distancia de abismo, en un círculo estrecho el mundo inmenso." (1)

Es en base al redoblamiento micro-cosmos y macrocosmos que se funda esta convergencia de los dos misterios. En efecto, en la confluencia de dos profundidades que se conjugan se forma el misterio total.

(1) Hugo: "Contemplation supréme" p. 236. Cit Durand: Str. Anth. p. 237.

Yo digo: es necesario pensar en el mundo — el interior del mundo me da en qué pensar. Soy oscuro. (1)

Es ahí donde el conocimiento se ha hecho profundo y alcanza la profundidad: "El espacio íntimo y el espacio del mundo devienen convergentes cuando se profundiza la gran soledad del hombre, ambas inmensidades se tocan, se confunden." (2)

En esta tentativa de penetrar y descender hacia la oscuridad, la conciencia "deberá primero hacer un esfuerzo de exorcizar e invertir las tinieblas, el ruido y los maleficios que parecen ser los atributos primeros de la caverna. En toda imagen de caverna pesa el lastre de una cierta ambivalencia: en toda "cueva maravillosa" subsiste un poco la caverna del terror y es necesaria una voluntad romántica de inversión para llegar a considerar la cueva como un refugio, como un símbolo del paraíso inicial." (3)

En Saenz esta voluntad está guiada por un impulso de verdad que lo empuja por la inversión al descendimiento.

En las profundidades del mundo existen espacios muy grandes
— un vacío presidido por el propio vacío,
que es causa y origen del terror primordial del pensamiento y del eco.
Existen honduras inimaginables, concavidades ante cuya fascinación, ante cuyo encantamiento,

(1) R.D. p. 260.
(2) Bachelard: E.P. p. 184.
(3) Durand Str. Anth. p. 275.

seguramente uno se quedaría muerto.
Ruidos que seguramente uno desearía escuchar, formas y visiones que seguramente uno desearía mirar,
cosas que seguramente uno desearía tocar, revelaciones que seguramente uno desearía conocer,
quién sabe con qué secreto deseo, de llegar a saber quién sabe qué. (1)

a) *La substancia.*

Saenz substancializa el descendimiento en la oscuridad. En ella ha encontrado, a nivel de la representación, el elemento original, la sustancia que no tiene contrarios. "Semánticamente hablando uno puede decir que no hay luz sin tinieblas, en tanto que lo contrario no es verdadero. La noche (y ella se substancializa en oscuridad) tiene una existencia simbólica autónoma"; (2) Saenz encuentra en la oscuridad el elemento que no admite contrarios, que se da como el elemento más adecuado a la representación, con él encuentra término la dualidad y la dialéctica de contrarios.

Pero, a la vez, la oscuridad está en relación con la retención del todo. En ella está la verdad, ella vela y disimula el ser. Ella retiene lo que sólo puede iluminarse por lo oscuro, ella retiene la "obra", retiene al ser, al que para liberarlo es necesario penetrar en la oscuridad, es decir, hacer la obra. Así, la oscuridad no es solamente válida como substancia sino, sobre todo, como la reten-

(1) R.D. p. 257.
(2) Durand. Str. Anth. p. 69.

ción oscura de lo oscuro, retención del ser en la oscuridad que, a su vez, sólo la oscuridad podrá revelar. De este modo, ella se convierte para Saenz en lo verdadero, en la esencia:

Acostúmbrate a pensar en una sola cosa; todo es oscuro.

Lo verdadero, lo real, lo existente; el ser y la esencia, es uno y oscuro. (1)

Fondo de todo lo creado, y por consiguiente de toda la creación; la oscuridad no es un color, sino una "tintura", y en tanto "tintura" ella impregna, ella devora todo lo existente. La oscuridad se da como fuente absorbente y fuente recipiente, tiene la cualidad de impregnación y transformación. La impregnación "cuenta entre los ensueños de la voluntad los más ambiciosos. No tiene sino un complemento de tiempo, que es la eternidad. El soñador, en su voluntad de poder insidioso, se identifica con una fuerza que impregna todo para siempre. La marca puede borrarse. La tintura justa es imborrable. El interior es conquistado en el infinito de la profundidad por el infinito de los tiempos". (2)

Así la oscuridad es la ley del mundo; el fuego alienta la oscuridad y se apaga — es devorado por ésta. (3)

Pero ella es a la vez recipiente, como habíamos dicho, en ella se volcará todo lo existente, en un retorno inevitable a la sustancia primera.

(1) R.D. p. 260.
(2) Bachelard. R.T.R. p. 35.
(2) R.D. p. 260.

con las cosas todas destinadas a extinguirse, con el principio y con el fin destinados a extinguirse,

en el torrente en forma de parábola, en forma de fuente primordial, vaciándose en la sincronía, vaciándose en la oscuridad. (1)

La oscuridad es el punto de máxima profundidad alcanzado por el poeta, es imagen neutra, conjunción de todo, es a la vez el fondo indiferente y silencioso.

La oscuridad nada dice. Es todo mutismo. (2)

En Saenz la oscuridad se hace la sustancia primordial del misterio.

b) *Bruckner.*

En el descendimiento se trata de "desaprender" el miedo, es por esta razón que esta estructura imaginaria "necesitará más precauciones que aquellas de la ascensión. Ella exigirá corazas, escafandras o el acompañamiento de un mentor". (3) En efecto, como lo había remarcado anteriormente, esta estructura tiende a confundirse con la caída. Y es así que Saenz, al hacer la tentativa de penetrar en lo oscuro, buscará sino un mentor en el sentido estricto de la palabra, un personaje que le servirá de coraza, por mediación del cual descenderá. Este personaje es Bruckner. El compositor será para Saenz

(1) A.P.C. poema: El hambre.
(2) R.D. p. 259.
(3) Durand Str, Anth. p. 227.

un símbolo protector, símbolo de la intimidad por medio

Bruckner comparte con Saenz el ser creador y como él estará en función de la obra. Es él que penetrará en

tro lo definimos como el punto en el cual se da la síntesis de lo divino. Es el "más arriba" y el "más abajo", morada de la triada, del señor del júbilo, del liberador del hacer y del hacedor del hacer, que pueden considerarse como símbolos que se reunen con la mitología universal de la destrucción, la conservación y la creación que, por una parte, manifiestan los principales poderes divinos y, por otra parte, pueden ser considerados como la vida íntima del Uno.

Lugar sagrado en el que lo lineal se acaba y se abre el espacio circular, y en el círculo se inscribe el esquema cíclico de la conciliación de los contrarios, la repetición temporal y la exorcización del tiempo destructor.

en oscuras y profundas amplitudes,
más arriba del aire y más abajo de la tierra,
en la desnuda morada en que el señor del júbilo habita.
En la morada circular y angular en que el liberador del hacer habita,
en el filo de la sombra
— en la arista en que se acaba el camino y en que se abre el espacio. (1)

La imagen de este centro puede muy bien ser considerada como un "mandala", en el sentido de receptáculo divino o en la conceptualización de totalidad que que le atribuía Jung. Es un cierre místico, isomorfismo del reposo suficiente.

(1) Br. poema 6.

En Saenz, el centro no va a ser el término de su viaje, no es aquí que encontrará el reposo suficiente; y es que en la estructura imaginaria de Saenz interviene ahora una categoría que Durand llama sintética, la que abrirá la constelación hacia una otra estructura sintética y la que, por otra parte, superará la búsqueda de un centro.

Si el centro es el lugar donde están unificadas las fuerzas divinas, en Saenz es un centro sintético y no místico. Es decir, en éste el poeta no encontrará el reposo de la "beatitud mística", sino que, a través de él buscará un movimiento hacia el devenir. En el centro no existe la fusión de términos, sino la coherencia que salva las distinciones y las oposiciones. Es un lugar armónico. La categoría sintética "se integra en una continuación de las otras intenciones de lo imaginario... y su intención está centrada en la coherencia de los contrarios, en la "coincidentia oppositorum" (1) Así, no es búsqueda de reposo en la adaptación a la oscuridad, sino búsqueda de una energía dinámica, en la cual la adaptación y la asimilación ofrecen la armonía. Esta voluntad sintética se observa también en la imagen de Bruckner. Esta imagen será, por una parte, el esfuerzo sintético de reintegrar valores opuestos y, por otra, de situarlo más allá de lo humano.

Bruckner será, a nivel de lo imaginario, el fin de un proceso de síntesis y la "rehabilitación" mítica del mal, el cual es redimido en el músico. En su descripción se condensa toda la voluntad sintética: tendrá "cara de santo" y "cara de diablo", con el "ángel a la diestra y

(1) Durand: Str. Anth. p. 399.

satanás a la siniestra", y en la que un "aire de humor en que se mira la burla que se mira a sí misma", permite el florecimiento de la síntesis: Bruckner mismo. Es una síntesis en la que Saenz se esfuerza en situar la armonía de contrarios, los cuales, en efecto, subsisten conciliados en un hombre que será por excelencia ambiguo.

con pavoroso aire de humor encubierto en la cara de santo que encubre una cara de diablo,
en que se mira la burla que se mira a sí misma con aire de burla,
asumiendo un aire infantil con tamaña corbata,
cual ave nocturna guardando la clave de una magia nocturna
que sobre el pecho reposa,
y que, en violenta disonancia con cierta pulcritud en el conjunto,
se tuerce inopinadamente,
en alarmante consonancia con el carácter de este hombre que sigue su camino,
con el ángel a la diestra y con Satanás a la siniestra,
con infinitas contradicciones por las cuales el círculo se cierra y la síntesis se da. (1)

El primer movimiento en el régimen nocturno ha sido la conquista de una nueva dimensión psíquica: lo "sagrado", que se unía a la interiorización del cosmos. Durante este proceso se efectuaba el descendimiento y en el cual Saenz se sumergía en la oscuridad. Este movimiento primero remataba finalmente en el encuentro con

(1) Br. poema 4.

un centro, que no era "esa profundidad indeterminada en que reina el reposo, lejos de las preocupaciones, de las ambiciones, de los proyectos que conocemos, el reposo concreto, el reposo en el que descansa todo nuestro ser" (1), sino que precisamente porque Saenz no busca el reposo total, se inicia una tercera etapa que buscará una continuidad simbólica, en la que el acento estará puesto en la voluntad de apresurar la repetición de los infinitos ritmos cósmicos y de querer ver cumplirse la dominante cíclica del devenir.

Estos símbolos se formarán alrededor del eje tiempo y tendrán la tendencia de "evolucionar según el hilo del tiempo, a ser míticos, y estos mitos serán casi siempre sintéticos, intentan reconciliar la antinomia que implica el tiempo: el horror ante el tiempo que pasa, la angustia ante la ausencia y la esperanza del cumplimiento del tiempo." (2)

El movimiento de conquista del tiempo, que ahora iniciará Saenz, estará íntimamente ligado a los movimientos que hemos analizado anteriormente: la muerte de la muerte por el "estar muerto", corriente a la cual se unía el decir adiós, conquista de la temporalidad.

Ahora el acento estará puesto en el nivel cósmico y en el enfrentamiento con el devenir cósmico. En este movimiento, la dinámica simbólica no actuará tanto con los símbolos de la inversión, sino más bien en la voluntad de apresurar el devenir: tentativa de liberarse del devenir.

El centro era el encuentro con el origen del hacer y de la creación universal. En el origen se encuentra tam-

(1) Bachelard: R.R. p. 40.
(2) Str. Anrh. p. 323.

bién la búsqueda del conocimiento del futuro. En la oscuridad, el poeta participa del ciclo total de la creación y de la destrucción de lo existente. Y es en la destrucción en la que pondrá el acento.

Uno de los conocimientos adquiridos en su recorrido es la concepción cíclica de lo existente, que se manifiesta en un retorno al origen.

Con los años que discurren y los giros de estos mundos y las luces recibidas contemplando las estrellas puedo darme cuenta de las cosas.

Toda alma se diluye en las aguas torrenciales con el alma universal. (1)

Este círculo del ir-venir, símbolo de la totalidad temporal, esta visión cíclica, será la que permitirá a Saenz presagiar el futuro. En efecto, el poeta tiene un presentimiento que presagia el acabamiento total y que actúa como una especie de gestación subterránea que busca el fin de todo.

El origen del presentimiento se relaciona con el reconocimiento, en la naturaleza, de una voluntad de acabamiento, que se presenta como una fatiga cósmica que busca el cumplimiento de lo temporal. Saenz, con una especie de conciencia fraternal, se hace portador de su mensaje y quiere ver cumplida su finitud.

Presiento un lóbrego día, un espacio cerrado, un suceder incomprensible, una noche interminable como la inmortalidad.

(1) R.D. p. 239.

Lo que presiento no tiene nada que ver conmigo, ni contigo; no es cosa personal, no es cosa particular lo que presiento;

pero tiene que ver con no sé qué

— tal vez con el mundo, o con los reinos del mundo, o con los misteriosos encantos del mundo;

se puede mirar a través de las aguas una profunda fisura.

Se puede percibir, por el olor de las cosas y por las formas que ellas asumen, el cansancio de las cosas.

En lo que crece, en lo que ha dejado de crecer, en lo que resuena, en lo que permanece, en lo que no permanece, en el aire silencioso, en las evoluciones del insecto, en los árboles que murmuran,

se puede adivinar el júbilo de un próximo acabamiento. (1)

Saenz entrevé la posibilidad de un descanso sólo en una "noche interminable como la inmortalidad", en un "espacio cerrado" y en la medida en que todo el ciclo se cumpla y acabe. Y es en la voracidad de lo oscuro que cree encontrar el fundamento que permitirá una evasión del ciclo cósmico y el retorno a lo indiferenciado circular.

Las oscuridades devoradoras, ansiosas de devorar — fenecido el término, ya nada será.

Tal vez una brizna, en lo alto de algún lugar, tal vez en lo profundo de algún lugar,

flotando en las últimas aguas. (2)

(1) R.D. p. 247—248.
(2) R.D. p. 248.

Es la visión del devenir cíclico la que permite al poeta el presentimiento. En efecto, si el devenir es cíclico, saber del origen es saber del fin. Así, la posesión del secreto del devenir circular permite el presagio.

La posesión del fin es más importante que el contenido del presagio mismo. Es decir, saber lo que va a ser el futuro es ya dominarlo. La posesión del secreto del futuro equivale, en otros términos, a dominar el tiempo. Saber lo que sucederá es ya la posesión del acontecimiento.

Este proceso de apoderamiento se intensifica con "*Bruckner*". El presentimiento en "*Recorrer esta Distancia*" se verifica: todo lo existente confluye y desaparece. Bruckner mismo está situado en el espacio del derrumbe universal. En la oscuridad, este espacio es un "páramo" cuya característica es, como lo habíamos visto en la pág. 370, la consumación. Lo que existe sólo existe en la medida en que ya no existe. Este espacio es el "país de las cosas", y donde las cosas "sólo existen por el ansia de aniquilar"; paisaje del derrumbe universal y en el que todo lo existente confluye en lo "diverso y lo solo", en el que el devenir universal se revela como el "hundimiento".

Del derrumbe en que se derrumba toda cosa,
confluye toda cosa en lo diverso y en lo solo,
con sordos estruendos,
con aires inmutables,
con signos que se transfiguran al conjuro del ánima,
al soplo del ánima,

al rugido del ánima,
que en lo oscuro ha liberado al Extraño. (1)

En la medida en que el derrumbe de todo es constitutivo del devenir, el movimiento imaginario del poeta no puede sino aceptarlo e identificarse con él. Así, el acabamiento cósmico se hará una voluntad suya que, reuniéndose a ese "apresuramiento" y cumplimiento temporal, lo liberará del tiempo cósmico.

La corriente de este devenir cósmico Saenz la representa en una imagen que mantiene la ambigüedad fundamental de dos valorizaciones: la aniquilación, es decir la imagen de la destrucción, y el júbilo, la imagen de un goce supremo. Armonizando ambas en una sola imagen, ella se hace sintética. El júbilo aniquilador, que se identifica con el devenir cósmico, pertenece a una estructura sintética, en sentido que elimina todo asombro, toda rebelión ante la imagen misma que es destructiva, nefasta y hasta aterradora; en la imagen se armonizan, en un todo coherente, las contradicciones más flagrantes, y es así que a lo destructivo añade el júbilo.

La imagen expresa el más vivo acuerdo con el devenir, el consentimiento, el más absoluto, que hace que el poeta se convierta en cómplice de este júbilo aniquilador. Complicidad en la medida en que su objetivo se centrará en identificarse con el júbilo aniquilador; Saenz acepta y afirma la ambivalencia de la imagen, que se reune con la sabiduría, y le hace decir que Bruckner "sabía".

Conoce este hombre la vida del júbilo,
ha vivido el instante que dura la vida del júbilo,

(1) Br. poema 2.

ha sido la forma corpórea del júbilo aniquilador.
Sus ojos lo han visto. Sus manos lo han tocado — y por eso, este hombre sabe. (1)

Si la ambivalencia se centra en la afirmación de la destrucción, Saenz abogará por la identificación que hace Bruckner, personificando el júbilo aniquilador, para así acelerar la "historia" y dominar el tiempo. El consentimiento que da al devenir cósmico se inscribe en el arquetipo de hacer servir a situaciones nefastas el progreso de valores positivos.

Bruckner participa en la oscuridad del ciclo total: el del hacer y el del hundimiento. Pero si bien en este sentido ha encontrado "la gracia", ella no deja de implicar el sacrificio que exige la condena. Así, en la medida en que con "angustia suma, con dolor sumo, lleva a cuestas la desesperanza del mundo", Bruckner cae bajo la exigencia diabólica de la gracia. Es dentro de este carácter ambivalente de la gracia que se introduce la noción de sacrificio para la liberación, que permitirá el cambio del pasado por el futuro: la dominación de Cronos; "por el sacrificio, el hombre adquiere "derechos" sobre el destino que le permiten poseer una fuerza que constriñe al destino y por consiguiente modifica el orden del universo a medida de lo humano." (2)

La creación de Bruckner, su música, la sitúa Saenz fuera de toda temporalidad, en ella centra su obsesión de unidad sobre la diversidad. Ella es el producto más alto de la unidad y Saenz la hace compartir el "Centro" junto a la triada divina.

(1) Br. poema 3.
(2) Durand: Str. Anrh. p. 357.

— en la arista en que se acaba el camino y en que se abre el espacio,
en que la música del músico se encuentra. (1)

La música es la representación más alta de la armonía, porque ella es el entrecruzamiento de lo diverso que remata en la unidad. (2)

Si en la música de Bruckner Saenz percibe sobre todo la "intemporalidad" que sobrevive al hundimiento, en ese momento el devenir cósmico se presenta como despojado de sus poderes maléficos, ya que, para la conciencia y la representación, el hombre, Saenz, vive finalmente en el dominio del tiempo.

En el estruendo aniquilador que precede y que sucede a la aniquilación,
en que fluye la música con despiadado amor por el mundo,
en que la música del músico se encuentra.
En la abrupta pendiente en que la pendiente se hunde. (3)

Y en la medida en que Saenz, junto a Bruckner, "vaga en las inmensidades que sólo él puede señorear", ha hecho posible la conquista del devenir cósmico y su propia liberación: el gobierno en lo profundo.

(1) Br. poema 6.
(2) Para Durand ella constituye también una dominación del tiempo. "Admitiendo que la música organiza el tiempo, cuál es pues el carácter específico de esta operación? El compositor produce en el tiempo una cosa que en su unidad, en tanto sentido, es intemporal." Durand: Str. Anth. p. 388, cit. Schloezer, Introduction a J. S. Bach, p. 31.
(3) Br. poema 6.

Sin embargo, como todo místico, se aproxima infinitamente a la verdad sin alcanzarla nunca; junto a Bruckner "seguirá buscando una respuesta".

CONCLUSION

"La imaginación humana reinstala el orgullo humano del conocimiento faústico en los límites gozosos de la condición humana."

G. Durand.

Este trabajo ha seguido el orden cronológico de las obras de Saenz a través de dos ejes simbólicos: el tú y la muerte, y sus constelaciones simbólicas más inmediatas. Los símbolos elegidos se ordenaban en una estructura imaginaria dualista, pasando por una estructura de descendimiento y desembocando naturalmente en una estructura sintética.

El tránsito de una estructura a otra no implica un rompimiento radical, sino la transformación de los factores que introducen la fuerza de coherencia en la conciencia, motivando constelaciones diferentes, en las que, empero, subsisten actitudes que caracterizan otro régi-

men; "el régimen de lo imaginario no está estrechamente determinado por la orientación tipológica del carácter sino que parece influenciado por sucedidos históricos y sociales, que del exterior llaman tal o tal encadenamiento de arquetipos, suscitando tal o tal constelación." (1)

Al seguir la transformación del tú y la muerte en su conversión a otro régimen (del diurno al nocturno), hemos visto que estas imágenes—temas forman símbolos polares o unitivos, según actitudes que siguen el impulso hacia la luz o hacia la oscuridad, constelando una estructura ascensional y de descendimiento, y finalmente una sintética.

La obra poética primera, equivaldría a una especie de puesta en orden del mundo que se presentaba confuso y diverso. La actitud fundamental era la valorización, que tiene un carácter purificador y que implicaba una ruptura respecto al mundo.

El tú dotaba a Saenz de una noción de lo sagrado que, para un hombre religioso, se hace imprescindible para poder vivir en el mundo, porque cuando el mundo es reconocido como caótico, se hace necesario un sentido, un orden, al cual esté sometido. En esta búsqueda era el tú, en su función de trascendencia, que guiaba a Saenz en su elección y selección de lo verdadero y lo no verdadero. El tú se afirmaba así como un valor incontestable, era vivido por el poeta como el valor claro, absoluto y el único capaz de abrir los arcanos y misterios de su existencia.

(1) Durand Str. Anth. p. 441.

De este modo, Saenz dotaba al universo de un sentido que no reviste por sí mismo. Emprendió la tarea de metamorfosear el caos inicial en un cosmos significante. A esta tentativa corresponde un proceso progresivo de simbolización, que tiene como objetivo dar nombre a lo innombrable y hacer surgir el sentido del mundo. Así, lentamente, el sentido del mundo surge cargado de una densidad simbólica rica y ambivalente hasta el infinito.

La muerte no es al principio sino el contrapunto del tú y la noción en la que se apoya Saenz para representar una transformación de la actitud imaginaria.

En el régimen diurno, la muerte está bajo el peso de la trascendencia y ésta despoja a la muerte, de hecho, de su aspecto negativo.

En el régimen nocturno, la muerte se hace el símbolo central, en la medida en que afirma en sí misma el sentido encontrado: la verdadera vida, la totalidad. Es la afirmación de la muerte, su conquista, la que permitirá a Saenz encontrar la convergencia del espacio interior con el espacio del mundo. Y es por esta convergencia que Saenz no solamente ha dotado a su vida de un sentido sino que, habiendo efectuado el "estar muerto", emprenderá la tarea de revestir de un sentido al devenir cósmico en su totalidad. Es en este esfuerzo que se introduce la categoría sintética que pretenderá dar sentido al sin sentido del devenir humano: el júbilo aniquilador. Es esta imagen sintética la que armoniza dos valorizaciones contradictorias.

Saenz afirma en el derrumbe lo positivo y lo negativo, lo que mantiene la totalidad, la verdad: la síntesis.

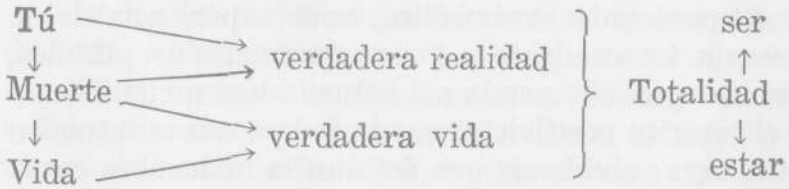
El mundo poético de Saenz se va construyendo en base de una intensa búsqueda interior. El poeta intenta revelar, a través del intercambio constante entre inmanencia y trascendencia, un conjunto de símbolos, cuya densidad aumenta en la medida en que representan un signo que se refiere a un sentido y no a una cosa sensible. Y en la medida en que representa un sentido, su poesía se convierte en la tentativa de representar lo irrepresentable.

La intención poética de Saenz, como hemos podido observar a lo largo del trabajo, ha sido fundamentalmente una tarea de búsqueda: conocer lo desconocido, descifrar lo indescifrable. Intención que se basa en un conocimiento simbólico intenso y, como tal, no puede sino recurrir a los símbolos mismos.

El símbolo se define como "la mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida que, por consiguiente, no sería posible designar en primera instancia más clara y característicamente". (1) Saenz quiere encarnar ideas, abstracciones. En efecto, podemos constatar que las referencias a objetos concretos son mínimas. Por ejemplo, cuando Saenz acude al significante animal (y lo hace con mayor frecuencia en términos genéricos y no específicos), el significado nunca está adecuado a lo concreto sino que se refiere a otro sentido; lo que, en cierto modo, explica la ausencia de un "bestiario" en su poesía. Este tipo de imaginación conduce a que la abstracción sea doble: se encarna una idea (primera abstracción) que no se refiere a sí misma, sino a un sentido (segunda abstracción).

(1) Jung: Tipos Psicológicos.

Característica de esta imaginación simbólica es el poder de repetición. En efecto, si he podido seguir, a través de la obra de Saenz, los símbolos elegidos y sus constelaciones más inmediatas, ha sido precisamente en base a la repetición que sobrepasa los niveles comunes. Esta repetición se explica por la exigencia misma del sentido al que se refiere el símbolo, que nunca puede ser asido de una vez por todas. En consecuencia, exige aproximaciones constantes que intentan hacer florecer el significado. La casi redundancia de los símbolos del tú y de la muerte, es pues una aproximación que quiere "cercar" un sentido, expandiendo, densificando, estrechando o abriendo aún más el significado. Simplificando, podemos ver como crece el sentido de un símbolo, crecimiento que al mismo tiempo que lo amplía lo estrecha. Gráficamente, este doble proceso podría representarse del siguiente modo:



Por el poder de repetición instaurado, cada imagen tiene un devenir y son pocas las que quedan sin destino.

Las imágenes principales —aquellas con sustrato poético—filosófico profundo, aquellas cuya significación tiende a englobar la experiencia de un universo o la intuición de una verdad, al alcanzar su perfección, después de una maduración más o menos lenta y larga—se trans-

forman dando lugar a un símbolo que incluye todo el proceso anterior. Así, el estar no puede sino ser comprendido en su "historia", producto de la relación purificadora de las imágenes tú—yo. Lo mismo ocurre con el "estar muerto". Son imágenes que van de la simple aproximación fortuita de dos términos hasta el símbolo. Constantemente recuperadas y enriquecidas, las imágenes obedecen a un destino ineluctable. Así, por ejemplo, el júbilo aparece ya en "*Muerte por el Tacto*", pero no adquiere su sentido pleno sino unido a la aniquilación en "*Bruckner*".

La repetición no es tautológica, sino acumulativa y aproximativa. Se podría decir que es una repetición perfeccionante. Esta tendencia repetitiva implica un proceso de maduración perfeccionante y también un conocimiento simbólico progresivo. El proceso de aproximación, es el resultado del conocimiento adquirido en su experiencia y búsqueda interior.

El conocimiento simbólico, como experiencia de la presencia trascendente y como comprensión epifánica, ha sido degradado por la así llamada lógica científica y por el espíritu positivista, que lo reduce a una intuición no valedera; olvidando que así mutila al hombre en su vocación hacia lo trascendente, entregándolo a una "causalidad científica" que lo despoja de toda su capacidad de conocimiento intuitivo.

"Todo símbolo es una especie de mediación a través de un conocimiento concreto y experimental: como "gnosis", el símbolo es un conocimiento "beatificante", un conocimiento "salvador" que ante todo no necesita de un intermediario social." (1)

(1) Durand. I.S. p. 41.

La trayectoria seguida en el trabajo, está sostenida y fundada en la tentativa de aprehender, en la obra de Saenz, este conocimiento simbólico, entendido como "toda actitud religiosa basada en la teoría o en la experiencia interior, destinada a volverse estado (...), mediante el cual, el hombre se recobra en su verdad, se recuerda... y con ello se conoce o se reconoce en "Dios" .. (1)

Tal modo de conocimiento nunca es, en efecto, "objetivo", porque se remite a través de una experiencia interior a un significado inefable e invisible y es encarnación concreta de una adecuación que se le escapa. Pero, si bien este conocimiento no es "objetivo", "pretende ser esencial ya que se basta a sí mismo y lleva en su interior escandalosamente el mensaje inmanente de una trascendencia." (2) No es un conocimiento explícito y siempre es ambiguo. Considerado como afectivo, debe ser paralelo y complementario al conocimiento objetivo.

Otra característica fundamental de la imaginación de Saenz es el movimiento. Las imágenes se caracterizan por su dinamismo. Como encarnación de ideas, ellas están completamente desmaterializadas y no se refieren nunca a elementos "sólidos", lo que no hace sino subrayar el dinamismo interno, que está en constante intercambio con los diversos reinos de la vida. Las imágenes de Saenz están representadas siempre en su movilidad inmediata y no se cierran nunca sobre una noción de estabilidad; al contrario, se abren y llevan al poeta inmediatamente a movimientos lentos y fulgurantes de salida, de trascendencia. El tú se mantiene, en intercambio

(1) Ibidem, cita Puech, Phénomenologie de la Gnose.
(2) Durand I.S. p. 21.

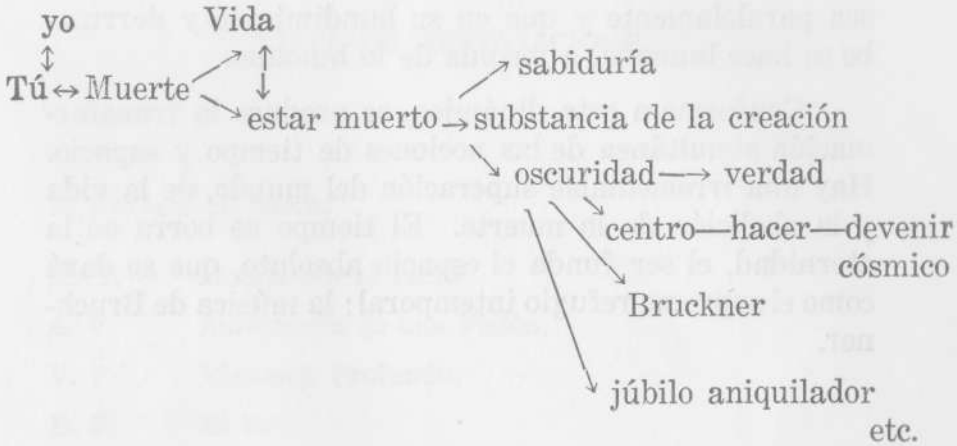
con el yo, en una progresión que lleva al estar, que a su vez será imagen que se mueve hacia el ser. La muerte transforma la realidad ontológica del poeta en un "estar muerto", que es vida verdadera que, a la vez, activa la creación, que es revelación, que pone en movimiento la dilucidación de la obra. El centro es tomado como una fragua del tiempo, asido en el hacer se afirma su dinámica, su eterno movimiento. Se podría ampliar infinitamente los ejemplos, porque el universo poético de Saenz es un conjunto armónico de movimientos diversos que surgen y se mezclan, de fuerzas que se conjugan, se combinan, se intercambian. No hay nada fijo, nada parece definitivo. Hasta lo que podría ser considerado como la imagen final de todo el devenir universal, está representado en su movimiento, y el movimiento es eterno,

El resuello, sin principio ni fin, una envoltura para la inmovilidad,
envolviendo el movimiento del círculo que se repite. (1)

Este movimiento, este eterno devenir, se funda en la aspiración de conocer el Uno y superar la noción de ciclo. Este es un dinamismo que progresa en espiral; dinamismo que también es observable en la construcción de los poemas. Alrededor de una imagen (construcción sintáctica) se acumulan varias imágenes, de las cuales una deviene centro y alrededor de la cual, a su vez, se forman imágenes que devienen centros, y así hasta el infinito.

(1) R.D. p. 20.

Simplificando gráficamente se trataría del siguiente movimiento:



El movimiento es mucho más complejo; Saenz avanza acumulativamente, en movimientos circulares, que pueden ser representados como una espiral.

Saenz es un místico que reconoce desde un principio su pertenencia divina. El movimiento básico que sustenta su obra es, como lo había dicho en la introducción, la búsqueda de la unidad. Su poesía invita al lector a buscar más allá, a ir más allá, a conocer; movimiento por el cuál el alma se aproxima al "Uno"; movimiento de concentración que se cumple en el interior del alma misma.

Superada la primera dualidad, Saenz se transmuta por efecto de una "alquimia" natural y, después de una irresistible salida, concluye en el centro mismo del hacer divino.

La imaginación poética de Saenz puede ser considerada como una gran alquimia que permite al poeta

seguir en su intimidad, por éxtasis, la trayectoria interior. Ella encierra una dinámica de imágenes que hacen sufrir al cosmos una transmutación, que se metamorfosea paralelamente y que en su hundimiento y derrumbe se hace humana, a medida de lo humano.

Conforme a esta dinámica, se produce la transformación simultánea de las nociones de tiempo y espacio. Hay una irremediable superación del mundo, de la vida y la abolición de la muerte. El tiempo se borra en la eternidad, el ser funda el espacio absoluto, que se dará como el supremo refugio intemporal: la música de Bruckner.

LISTA DE ABREVIACIONES

1. Obras de J. Saenz:

M. T.	Muerte por el Tacto.
A. V.	Aniversario de una Visión.
V. P.	Visitante Profundo.
E. F.	El Frío.
A. P. C.	Al Pasar un Cometa.
R. D.	Recorrer esta Distancia.
Br.	Bruckner.
L. T.	Las Tinieblas.

2. Obras de diversos autores:

Esp. Lit.	El Espacio Literario. — M. Blanchot.
Str. Anth.	Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire. G. Durand.
I. S.	La Imaginación simbólica. — G. Durand.
P. E.	La Poètique de l'espace. — G. Bachelard.
R. T. R.	La Terre et les Rèveries du Repos. — G. Bachelard.
Psch. F.	La Psychanahyse du Feu. — G. Bachelard.
L'eau R.	L'eau et les Rêves. — G. Bachelard.
Ref.	Referencia.

BIBLIOGRAFIA

A. Obras de Jaime Saenz

1.— Indice de obras citadas:

MUERTE POR EL TACTO, ANIVERSARIO DE UNA VISION, EL FRIO. (1957, 1960, 1967). Edit. Cooperativa de Artes Gráficas Burillo Ltda., La Paz - Bolivia 1967.

VISITANTE PROFUNDO.— Edit. Empresa Gráfica E. Burillo. La Paz - Bolvia 1964.

AL PASAR UN COMETA.— Inédito, (S. F.)

RECORRER ESTA DISTANCIA.— Edit. Talleres Cooperativas de Artes Gráficas E. Burillo. La Paz - Bolivia 1973.

BRUCKNER.— Inédito 1974.

LAS TINIEBLAS.— Inédito 1975.

CARTA personal 1973.

2.— Otras obras de J. Saenz:

POEMAS A MI MADRE (s. f.)

EL ESCALPELO.— 1955.

FELIPE DELGADO.— Novela inédita.

LA IDENTIDAD.— Novela inédita.

LA NOCHE DEL VIERNES.— Poema teatral inédito, 1974.

PERDIDO VIAJERO.— Libreto para Opera, inédito, 1974.

B.— Otros autores:

BACHELARD G.— L'Air et les Songes, Edit. J. Corti, París 1972.
— La Poètique de la Rêverie, P. U. F., 1971.
— La Terre et les Rêveries du Repos, Edit. J. Corti, París 1971.
— La poètique de l'Espace. P. U. F., 1972.
— La Psychanalyse du Feu, Edit. Gallimard, París 1973.
— L'Eau et les Rêves, Edit. J. Corti, París 1973.
— La Terre et les Rêveries de la Volontè. Edit. J. Corti, París 1973.

BLANCHOT M.— El Espacio Literario, Edit. Paidos, Buenos Aires 1969.

BUBER M.— Yo y Tú, Edit. Nueva Visión, B. Aires 1969.

CALLOIS R.— L'Homme et le sacré, Edit. Gallimard, París 1963.

CHEVALIER J. y
GHEERBRANT A.— Dicctionnaire des Symboles, Edit. Seghers 4 vol., París 1973.

DURAND G.— Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire, Edit. Bordas, Poitiers 1969.
— La Imaginación Simbólica, Edit. Amorrortu, Buenos Aires, 1971.

ELIADE M.— Le sacrè et le profane; Edit. Gallimard, colecc. Idèes, París 1972.
— Aspects du Mythe; Edit. Gallimard, colecc. Idèes, París 1973.
— Mythe, Rêves et Mystères; Edit. Gallimard, colecc. Idèes, París 1973.
— El Mito del eterno retorno; Edit. Emecè, Buenos Aires, 1968.
— Traitè d'Histoire des Religions; Payot, París 1964.

FATONE V.— El existencialismo y la Libertad creadora. Edit. Argos, Buenos Aires 1953.

GUSDORF G.— Mito y Metafísica, Edit. Nova. Buenos Aires, 1970.

HEIDEGGER M.— Sendas Perdidas, Losada, Buenos Aires 1964.

JAKOBI J.— La Psicología de C. G. Jung, Edit. Espasa Calpe, Madrid 1974.

POULET G.— Les métamorphoses du cercle. Plon, París 1961.

PAZ O.— El Arco y la Lira; Fondo de Cultura Económica, México 1970.
— Los signos en rotación; Edit. Sur, Buenos Aires 1965.

PRUDENCIO A.— Apariencias, Edit. Difusión, 1967, La Paz.

SARTRE J. P.— L'Imaginaire, Gallimard, colecc. Idèes, 1970.
— La Imaginación, Edit. Sud, Americana, Colecc. Indice, 1972.

TEHERRIEU M.— La rèvolution de G. Bachelard en Critique Literaire, Edit. Klincksieck, París 1970.

INVITACION DEL COMITE NACIONAL DEL SESQUICENTENARIO DE LA REPUBLICA AL SR. JAIME SAENZ G., PARA LA PUBLICACION DE SU OBRA.

La Paz, 8 de abril de 1975.

C. N. S. R. R. P. P. 022/75.

Señor
Don: JAIME SAENZ G.
Presente.—

De toda mi consideración:

El Comité Nacional del Sesquicentenario de la República, que tengo la honra de dirigir, tiene el propósito de celebrar este suceso histórico con actos imperecederos y dignos de nuestra cultura; es así que ha determinado reeditar, o editar una serie de libros de autores nacionales de reconocido prestigio.

En consecuencia, me permito consultarle la posibilidad de hacer una nueva edición de algunos de sus libros de que es usted autor, elección que dejo supeditado a su criterio.

Al hacerme conocer su favorable determinación le ruego que también indique las condiciones en que usted permitiría esta reedición, que sería una digna forma de recordación de los ciento cincuenta años de vida independiente de Bolivia.

Desde ahora le quedo agradecido por la atención que preste a mi solicitud, y aprovecho esta oportunidad para reiterarle mi afecto personal.

(Fdo.) — **Gral. Div. René González Torres**
Director Ejecutivo Nacional del Comité
del Sesquicentenario de la República.

Jaime Saenz
Casilla 2527
La Paz - Bolivia

La Paz, 18 de abril de 1975.

Al señor General de División
Don René González Torres,
Director Ejecutivo del Comité Nacional
del Sesquicentenario de la República.
Presente.—

Sr. General:

En respuesta a la honrosa invitación que se digna usted extenderme en su estimable carta de 8 de los corrientes, me place comunicarle que en breves días más, pondré a disposición del Comité Nacional del Sesquicentenario mi obra poética publicada, que comprende seis obras con un volumen de 240 páginas aproximadamente.

Queda entendido que hago renuncia de mis derechos de autor para esta edición, con la sola condición de la entrega de cierto número de ejemplares por el Comité Nacional a título de retribución, los mismos que serán destinados a canjes y otros propósitos similares.

Al reiterarle mi sincero reconocimiento por la distinción de que se me hace objeto, ofrezco a usted, señor General, el testimonio de mis respetuosas y especiales consideraciones.

(Fdo.) — **Jaime Sáenz**

INDICE

	Página
Noticia bibliográfica	7
Presentación	9
EL ESCALPELO (1955)	11
Memorándum	13
La hija del artista	17
18542	23
La nave alarga su sombra	27
— II —	31
Sobre el espanto en los jardines bajo la lluvia	33
El día de los infortunios (La mosca)	39
Tú y los insectos	45
La vela y el viento	53
Las condiciones de la luz y de la sombra	57
Los espectros de la ciudad	61
Paráfrasis de "¿Y le has dicho? ¿O no?"	65
— III —	67
Los ángeles de la muerte	69
Homenaje a la epilepsia	73

Página

La radiografía 79
La desintegración de la melodía y de las ciudades en el sueño forzoso y la arritmia 83
El viaje de los tilos y las madréporas cuando se reside en el cansancio de las viejas cunas 87

MUERTE POR EL TACTO (1957) 91

Dedicatoria 93
— I — 95
— II — 103
— III — 109

ANIVERSARIO DE UNA VISION (1960) 115

Dedicatoria 117
— I — 119
— II — 121
— III — 123
— IV — 125
— V — 129
— VI — 133
— VII — 135

VISITANTE PROFUNDO (1964) 137

Epígrafe 138
Dedicatoria 139
— I — 141
1. 143
2. 145
3. 147
4. 151
5. 153
— II — 155
6. 157
7. 159
8. 163
— III — 165
9. 167

Página

10. 169
11. 171
— IV — 173
12. 175
13. 177
14. 179
— V — 181
15. 183
16. 185
17. 187
18. 189
— VI — 191
Como una luz 193
Eres visible 195
A ti 197
Ven 199

EL FRIO (1967) 201

Prólogo 203
Epígrafe 207
Poema 209
1. 211
2. 213
3. 215
4. 217
5. 219
6. 221
7. 223
8. 225
9. 227

RECORRER ESTA DISTANCIA (1973) 231

Dedicatoria 233
— I — 235
— II — 237
— III — 239

Página

— IV — 241
— V — 243
— VI — 247
— VII — 249
— VIII — 251
— IX — 253
— X — 257
— XI — 261
— XII — 263

ESTRUCTURAS DE LO IMAGINARIO EN LA OBRA POETICA DE JAIME SAENZ — Por **Blanca Wiethüchter** 267

Presentación 269
Dedicatoria 271
Prefacio 273
Introducción 275
Primera parte — La ascensión 283

A.— La otredad 285

1.— La escisión 287
a) La revelación 288
b) La búsqueda del alma 290
c) La "condición" escindida del mundo 292

2.— La visión 297
a) La experiencia de la visión 298
b) Tú — yo; yo — tú 303
c) Fugacidad e intermitencia 308
d) Lo "Uno" 311

B.— La muerte 315

1.— La escisión 316
a) La experiencia 317
b) La búsqueda del sentido de la vida 321

2.— La purificación 325
a) El tú y la muerte 326
b) La transfiguración 331

Página

Segunda parte — El descendimiento 341

A.— La cima 345

1.— Espacio y tiempos profanos 346
a) La exteriorización 346
b) La interiorización 354

2.— Tiempo y espacio sagrados 360
a) El encuentro 363
b) Vida y muerte 371

B.— El misterio 379

1.— El estar muerto 380
a) El creador 380
b) La obra 385

2.— La oscuridad 393
a) La substancia 395
b) Bruckner 397

Conclusión 411
Lista de abreviaciones 421
Bibliografía 423
Indice general 433

La presente edición se
terminó de imprimir bajo la
Dirección del COMITE DEL
SESQUICENTENARIO DE LA REPUBLICA
el día 15 de diciembre de 1975,
en los talleres de Litografías e
Imprentas "UNIDAS", S.A., calle
Colón Nº 618. — La Paz - Bolivia.

BIBLIOTECA DEL SESQUICENTENARIO DE LA REPUBLICA

OBRAS PUBLICADAS

1. **El hombre y el paisaje de Bolivia.** (Obra preparada por la Dirección General de Asuntos Culturales de la Cancillería de la República.
2. **Creación de la pedagogía nacional,** por Franz Tamayo.
3. **El Presidente Daza,** por el General Enrique Vidaurre.
4. **La virgen de las siete calles,** por Alfredo Flores.
5. **La vida social del coloniaje,** por Gustavo Adolfo Otero.
6. **El precursor,** por Manuel Frontaura Argandoña.
7. **Historia de la Villa Imperial de Potosí,** por Nicolás de Martínez Arzanz y Vela.
8. **Selección de ensayos sobre temas nacionales,** por Fernando Diez de Medina.
9. **Laguna H.3,** por Adolfo Costa du Rels.
10. **Ensayos sobre la realidad boliviana,** por Mariano Baptista Gumucio.
11. **La Revolución del 25 de Mayo de 1809,** por Emilio Fernández.
12. **Bautista Saavedra,** por Eugenio Gómez (seguido de **"El Ayllu",** por Bautista Saavedra).
13. **Estudios de literatura boliviana,** por Gabriel René Moreno.
14. **Obra poética** — Jaime Saenz.
15. **Cuentos,** por Augusto Guzmán.
16. **Estrategia del Altiplano Boliviano,** por Juan Lechín Suárez.

En prensa:

17. **Mitos, Supersticiones y Supervivencias populares de Bolivia,** por Rigoberto Paredes.
18. **Cristóbal de Mendoza,** por Hernando Sanabria Fernández.
19. **Cántico traspasado,** por Oscar Cerruto.
20. **Los ríos peregrinos,** por Hernando García Vega.