

*Dilemas
de la poesía
de fin de siglo*

*José Emilio Pacheco
y Jaime Saenz*

Elizabeth Monasterios Pérez

Dilemas de la poesía latinoamericana
de fin de siglo

José Emilio Pacheco y Jaime Saenz

Dilemas de la poesía latinoamericana de fin de siglo

José Emilio Pacheco y Jaime Saenz

Elizabeth Monasterios Pérez



El lanzamiento de este libro ha contado con el auspicio
de la Embajada de México en Bolivia

Fotografía portada: Martin Reiss, 1999

© Elizabeth Monasterios P.

© Plural editores, 2001.

ISBN: 99905-64-01-9

D.L.: 4-1-585-01

Producción:

Plural Editores

Rosendo Gutiérrez 595 esq. Ecuador

Teléfono 411018 / Fax 08115657, Casilla 5097, La Paz - Bolivia

Email: plural@caoba.entelnet.bo

Impreso en Bolivia

A Francisco

Agradecimientos:

*A Mario J. Valdés, que me enseñó filosofía.
También a María Elena de Valdés, Rosario Rodríguez,
Pedro Lastra, Guillermo Mariaca, María Guasch Tur,
Ling Ling, Karin Monasterios, Plural Editores y a la Social Sciences
and Humanities Research Council of Canada.
A todos, por su generoso apoyo y financiamiento
para este libro, que nació como obsesión
el 16 de agosto de 1986.*

*De manera muy especial quiero expresar mi gratitud a Claudia Jerez,
que incansablemente diagramó este libro y a José Antonio Quiroga,
que nos acompañó.*

| | |
|---|-----|
| Invitación a una lectura, por Pedro Lastra | 11 |
| Introducción | 13 |
| Capítulo I | 27 |
| Hacia una crítica de la razón moderna: el momento filosófico de la reflexión sobre el lenguaje | 30 |
| El momento lingüístico de la reflexión sobre el lenguaje | 34 |
| “Arbol entre dos muros” de José Emilio Pacheco | 36 |
| El poema 1 de <i>La noche</i> de Jaime Saenz | 48 |
| Capítulo II | 65 |
| La metáfora del movimiento y la transformación: estudio de una estética y una poética temporalistas | 66 |
| 1. La funcionalidad textual de la metáfora del movimiento y la transformación: el sesgo postmodernista del proyecto pachequiano | 69 |
| a. La historia editorial de <i>Los elementos de la noche</i> | 69 |
| b. Las manifestaciones del desorden | 76 |
| c. Otras manifestaciones del desorden: <i>Los trabajos del mar</i> | 78 |
| 2. La funcionalidad discursiva de la metáfora del movimiento y la transformación: el sesgo ético del proyecto pachequiano | 80 |
| a. La actualización de repertorio renacentista y barroco y sus consecuencias para una poética temporalista | 80 |
| b. El recurso al epígrafe | 100 |
| “¿... Y para qué poetas en tiempos de indignancia?” | 118 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo III | 123 |
| La metáfora del <i>otro</i> lado de las cosas: estudio de una estética y una poética espaciales | 123 |
| 1. Poesía y discurso místico: la tradición mística en la lírica hispánica | 128 |
| 2. Poesía y filosofía: la fenomenología heideggeriana y el aporte de Paul Ricoeur | 133 |
| 3. La dimensión estética de la lógica cultural andina | 134 |
| <i>Muerte por el tacto</i> o de cómo conocer-por-el-tacto | 136 |
| 1. La noche | 146 |
| 2. Los muertos | 147 |
| 3. El cuerpo | 151 |
| Capítulo IV | 159 |
| 1. <i>Aniversario de una visión</i> : la conversación infinita | 160 |
| 2. <i>Visitante profundo</i> : la expansión de la conciencia y el principio espacial del "estar" | 171 |
| a. La consolidación del aprendizaje: la enunciación del principio alquímico y el principio espacial del <i>estar</i> | 173 |
| b. La problematización del dialogismo interior: | 179 |
| 3. <i>El frío</i> : la huida del cerco de lo mismo y la búsqueda de lo otro | 181 |
| a. La constitución de un discurso metaficcional | 182 |
| b. El principio espacial del <i>estar</i> | 184 |
| 4. <i>Recorrer esta distancia</i> : la primera lección mágica | 190 |
| a. La experiencia de la <i>otra</i> orilla | 191 |
| b. La enunciación de una profecía apocalíptica | 200 |
| c. La primera lección mágica | 202 |
| 5. <i>Las tinieblas</i> : el conocimiento de lo oscuro | 208 |
| Capítulo V | 219 |
| <i>La noche</i> : el poema-relato-espectáculo | 219 |
| El relato | 224 |
| El espectáculo del alcohol | 228 |
| De regreso al relato: los siete poemas de la sección II, titulada "El Guardián" | 235 |
| Intermedio | 248 |
| La Noche | 256 |
| Dilemas de la poesía latinoamericana de fin de siglo | 265 |
| Obras citadas | 277 |
| Índice onomástico | 295 |

Invitación a una lectura

Elizabeth Monasterios inicia su libro con unas palabras dichas por Saint-John Perse al recibir el Premio Nobel de Literatura en 1960: "La poesía no recibe honores a menudo". Una afirmación inquietante, sin duda, porque se nos impone como una sentencia que en los últimos años ha adquirido aún mayor peso de verdad. El lector de poesía encontrará un alivio fugaz en la idea de que tal vez no siempre fue así, y que ese pasado más feliz para el destino del poeta y de su tarea podrá ser recuperado. Elizabeth Monasterios atraerá luego otras citas que cuestionan esa esperanza: hacia 1801 Hölderlin se preguntó también "¿...y para qué poetas en tiempos de indigencia?"

Es cierto, la recepción pública de la poesía disminuye cada vez más; pero aunque todo lo que se suele estimar como índice de verificación tiende a confirmarlo, el fervor de algunos lectores por ese singular producto del quehacer humano no desaparece. Este libro es una muestra concluyente de ese fervor, y yo pienso que su autora más bien ha hecho suyas las razones de René Char: "A cada derrumbe de las pruebas el poeta responde con una salva por el porvenir".

No cito de manera gratuita esa profesión de fe de René Char en relación con un libro dedicado al estudio de escrituras tan significativas como son las de José Emilio Pacheco y Jaime Saenz, poetas cuya obra compromete por igual el presente y el futuro de la producción literaria latinoamericana. Distintas y distantes entre sí, a esas obras las acerca sin embargo la condición transgresora de lo que Elizabeth Monasterios define como "la lógica del pensamiento representado".

Muchos son los méritos de este libro, tan brillante e iluminador en el análisis textual como en la reflexión sobre los caracteres esenciales de las poéticas de Pacheco y de Saenz. Los lectores, más familiariza-

dos con la difundida obra de Pacheco, agradecerán la atención que aquí se concede a la de Saenz, casi desconocida fuera de Bolivia. Elizabeth Monasterios entabla un diálogo con los escritores de su elección (creo que entenderlo así hace justicia a sus fecundas y compartibles meditaciones), y ese diálogo demuestra la comunidad del fundamento que subyace a la original expresión poética de uno y otro. Tal fundamento, que la autora determina como la convivencia verdaderamente productiva y conflictiva de una estética postmodernista, de una ética de responsabilidad que la cuestiona y de lógicas culturales que provienen del contexto indígena, hacen de José Emilio Pacheco y Jaime Saenz dos representantes señeros de la poesía latinoamericana de fin de siglo.

Verificar esas proposiciones, y otras que se desprenden de ellas o las enriquecen, ha sido el difícil objetivo de Elizabeth Monasterios: lo ha cumplido con rigor y sabiduría, y mucho importa destacar su resultado en provecho de la crítica de poesía entre nosotros.

En un pasaje de su análisis de la poesía de Pacheco —y de un modo nada incidental, desde luego— la autora denuncia la frecuente inadecuación entre discurso crítico y discurso creativo: “el primero —dice— ignora los rigores del segundo”. Algo que ocurre, en efecto, muy a menudo, para agravio de poetas y de lectores.

Yo creo que la preocupación de Saint-John Perse no es ajena a las precariedades o ligerezas de la crítica, que no siempre honra a la poesía (o a la obra en general) iluminando su sentido. No es extraño, pues, que el abrumado lector rechace la invitación que el crítico cree extenderle y de paso se aleje también del objeto de la invitación. Pero hay excepciones a esa regla sombría, que la ponen a prueba y la contradicen. El lector de poesía sabe bien cuáles son las excepciones y puede recurrir a ellas en busca de compañía, distanciándose a su vez de las epidemias que, al decir de Octavio Paz, “han asolado la República de las Letras: la frenética de los doctrinarios y la letal de los escolásticos”.

En aquella reducida cuenta tendrá su sitio este libro, capaz de propiciar un diálogo estimulante y necesario desde su misma introducción, que hace evidente en seguida los dones críticos de la autora, cuya virtud cardinal yo resumiría en la alianza de inteligencia y sensibilidad. En estas páginas no hay conflicto alguno entre la lucidez con que Elizabeth Monasterios ha definido el sustento teórico de su lectura y el rigor con que se ha acercado, para nuestro beneficio, a la gran poesía de José Emilio Pacheco y de Jaime Saenz.

Introducción

La poesía no recibe honores a menudo. Pareciera que la disociación entre la obra poética y la actividad de una sociedad sometida a las servidumbres materiales fuera en aumento. El antillano Saint-John Perse pronunciaba estas palabras el 10 de diciembre de 1960, cuando la Real Academia Sueca le otorgaba el Premio Nobel de Literatura. Quince años después, y en la misma línea del Nobel, Eugenio Montale se preguntaba si la poesía podrá sobrevivir al impacto de la comunicación de masas. Su respuesta, no exenta de incertidumbre, señalaba que "afortunadamente, la poesía no es una mercancía. Es un fenómeno que conocemos muy poco". Y así hemos llegado a este fin de siglo, conociendo muy poco sobre la poesía y disputándole honores, exigiéndole a veces que no sea ella; otras, silenciándola y hasta castigándola por no satisfacer los requerimientos de un mundo entregado al mercado y a la lucha ideológica. Ya en contexto latinoamericano, no deja de asombrar que el mismo año en que Eugenio Montale pronunciaba su discurso de Estocolmo (1975), un desconocido poeta boliviano llamaba la atención sobre "el advenimiento de una tecnología utilitaria en función del embrutecimiento colectivo" y lamentaba que, como consecuencia de ello, la poesía estuviera cada vez más lejos e incomprensible, considerada *un mundo aparte* en circunstancias en que "es falso que el poeta vive en un mundo aparte. Pura retórica que empero los propagandistas explotan en beneficio propio" (Saenz, Introducción a *Asistir al tiempo*, de Blanca Wiethüchter 1-12). Este libro quie-

re ser una reflexión sobre estos problemas. Quiere, en la medida de lo posible, indagar las condiciones que determinan esa disociación entre la poesía y la sociedad de consumo a la que se refiere Perse y que nuestra cotidianeidad experimenta día a día. Prueba de ello es el creciente desinterés del discurso crítico por el estudio del trabajo poético y el también creciente consenso de que éste responde poco a las urgencias *reales* del nuevo milenio. Para que la discusión de estos problemas tenga el valor de una interrogación al trabajo poético que Latinoamérica viene produciendo en los últimos decenios, he seleccionado la obra de dos poetas a mi juicio representativos de este fin de siglo: José Emilio Pacheco (1939-) y Jaime Saenz (1921-1986). En sus obras, se percibirán los matices más extremos de la poesía latinoamericana contemporánea, desde el terreno abierto por el anti-poema y la poesía conversacional a la manera de Nicanor Parra, Jaime Sabines o Ernesto Cardenal, hasta la llamada poesía *postmoderna*¹ y las búsquedas metafísicas de una Alejandra Pizarnik o una Olga Orozco.

Estrictamente hablando no hay nada en común entre estos dos poetas, ni se complementan ni se necesitan el uno al otro. Es más, cada uno por separado bien merecería un libro aparte. José Emilio Pacheco no necesita presentaciones, su obra ya ha sido internacionalmente reconocida como representativa de la llamada *poesía conversacional* y sus textos han merecido la atención de figuras destacadas en el ambiente literario. Escritores como Mario Benedetti, Rosario Castellanos, Octavio Paz, Elena Poniatowska, Mario Vargas Llosa, se han ocupado de su trabajo. En 1992 la University of Toronto Press publicó un libro de Mario J. Valdés (*World-Making: The Literary Truth-Claim and the Interpretation of Texts*), en el que uno de los más extensos poemas de Pacheco, "La prosa de la calavera", es traducido y estudiado junto a *Jacob's Room*, de Virginia Woolf y *Death of a Salesman*, de Arthur Miller (Cap. IV, 78-112). Pero además de estos reconocimientos, en los últimos años han surgido también voces de disi-

1 En medio de imprecisiones y controversias, el término "postmoderno" se ha ido imponiendo en el discurso crítico para designar cierta producción artística que, producida en la segunda mitad del siglo XX, hace uso de técnicas y estrategias que deslegitimizan el funcionamiento del texto tradicional y la lógica cultural de la modernidad. Me refiero, por ejemplo, al montaje intertextual, al experimentalismo, la metaficción y al resquebrajamiento del principio de autoridad como elemento organizador. Una "génesis" de la postmodernidad fue sumariamente planteada en 1967 por John Barth, cuando se refirió a esta nueva sensibilidad estética con el término "literature of Exhaustion" (Barth 1967, 29-34). Hay que anotar, sin embargo, que estas mismas técnicas y sensibilidades ya habían sido exploradas por las vanguardias latinoamericanas de principios de siglo y hasta por los poetas modernistas.

dencia que, haciendo prevalecer una toma de distancia respecto al poeta y su obra, se arriesgan a ofrecer lecturas alternativas que difieren de aquéllas que predominaron en el discurso crítico de los últimos treinta años, siempre dispuesto a elogiar y hasta sobrevalorar la aventura conversacional.² Pacheco, por tanto, encarna la imagen del poeta leído, estudiado, criticado, pensado y, últimamente, repensado.

El caso de Jaime Saenz es marcadamente distinto. Procedente de uno de los países latinoamericanos con menor acceso al éxito editorial, este poeta pone a prueba la capacidad de la poesía para existir en las condiciones más austeras de sobrevivencia. Figura icónica en la literatura boliviana, Saenz-poeta empezó a ser difundido internacionalmente en 1966, cuando Aldo Pellegrini lo incluyó, junto con Jesús Urzagasti, en su *Antología de la poesía viva latinoamericana*. Posteriormente, en 1974, Stefan Baciú publicó su *Antología de la poesía latinoamericana 1950-1970* (102-107), en la que hizo público el descubrimiento de lo que él llamó “un gran poeta”, subrayando su obra como “una contribución a la cultura continental en el último medio siglo” y advirtiendo que “sus libros casi no son leídos, pero su poesía está destinada a una gran atención en el futuro”. Mi trabajo responde a esta invitación y se integra en una tradición de comentaristas que, a partir de los años setenta, han dedicado sus esfuerzos al estudio de esta producción poética.³

Pero si en el proyecto de este libro la excelencia de las obras y su pertinencia en cuanto representativas de los últimos decenios es factor cardinal, también lo es la continuidad de una investigación que fue tomando forma a través de distintas aproximaciones al estudio de la literatura latinoamericana en general y boliviana en particular. Los primeros pasos hacia la formulación del trabajo que ahora presento provienen de un estudio de *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas, una de las novelas más representativas del discurso indigenista de principios de siglo.⁴ Un análisis riguroso de esta novela indica que detrás de su hipo-

2 Remito aquí al artículo de Norma Klahn, titulado “From Vision to Apocalypse: The Poetic Subject in Recent Mexican Poetry” e incluido en *Studies in 20th Century Literature* 14.1 (1990): 81-93.

3 Pienso fundamentalmente en el trabajo de Blanca Wiethüchter, Luis Antezana, Eduardo Mitre, Oscar Rivera Rodas, Javier Sanjinés y Julio de la Vega. Menos extensos pero igualmente importantes son los aportes de Sergio Almaraz, Leonardo García-Pabón, Arturo Orías, Carlos Ramiro Quiroga, Jesús Urzagasti, Iván Vargas y Rubén Vargas. Un índice detallado de estos trabajos aparece en la bibliografía.

4 Este estudio, titulado “Raza de Bronce: estructura, significación y sentido”, fue presentado como Tesis de Licenciatura en la Universidad Mayor de San Andrés en abril de 1986.

tético *indigenismo* se esconde el rostro represivo de un discurso autoritario que, interpretando los intereses de la oligarquía liberal, se apropia del mundo indígena, lo "narra" y lo incorpora a su habla, imponiéndole su particular visión de la realidad. La conciencia que de esta imposición pueda tenerse *a posteriori* indica que la producción de discursos autoritarios si bien conoce éxitos también encuentra formas de resistencia. Las lecturas, por ejemplo, que desenmascaran la lógica autoritaria de narradores y receptores omniscientes y abren horizontes de percepción de lo *otro*, de lo que no se dice, de lo que no se sabe, porque hay una conciencia silenciadora que oculta. De aquí que una mirada crítica a la retórica indigenista pueda tener la capacidad de provocar un debate acerca de las imposiciones cognoscitivas que derivan de sus discursos y de marcar, al mismo tiempo, el inicio de una investigación que se proponga el estudio de expresiones subalternas.

Este proyecto de buscarle alternativas al pronunciamiento de discursos autoritarios adquiere relevancia al observar que entre 1919 (fecha de publicación de *Raza de bronce*) y 1955 (fecha de publicación de *El escarpelo*, el primer texto de Saenz), la práctica del autoritarismo discursivo en Bolivia registra, además de una continuación, un alto grado de sofisticación. La imposición coercitiva de una determinada versión de la realidad, que era lo que caracterizaba al discurso autoritario "moderno" de principios de siglo, había sido superada por un discurso político que, a diferencia del anterior, unificaba por consenso la diversidad discursiva de un país multiétnico y le imponía su lógica autoritaria. Anulaba así las diferencias a favor de la unidad y garantizaba la continuidad de la lógica de la modernidad.

Este cambio de rol en la práctica del autoritarismo tenía origen político y respondía, paradójicamente, a la emergencia de un proyecto histórico revolucionario: el Nacionalismo Revolucionario. Sin entrar a examinar en detalle su función como agente ideológico de la historia de Bolivia, cabe observar las circunstancias de su origen y posterior acomodo a la cambiante situación histórica nacional e internacional. Surgido de un acto revolucionario de masas (la revolución del 19 de abril de 1952) y tensado entre los intereses e ideales de sus distintos agentes históricos (masas de trabajadores e indios, por una parte; y liderazgo político-burgués por otra), el Nacionalismo Revolucionario y el partido político que lo instrumentalizó (Movimiento Nacionalista Revolucionario), combatió la oligarquía del estaño, institucionalizó el voto universal y realizó la Reforma Agraria y la nacionalización de la minería. Actos indiscutiblemente revolucionarios que no tardaron en

desvirtuarse y traicionarse, debido primero a factores externos (las imposiciones económicas del imperialismo norteamericano) pero también a problemas internos: la falta de definición de un Estado políticamente insuficiente para negociar los intereses sociales y culturales de sus legítimos actores históricos.⁵ Sintomáticamente, fueron esos mismos actores históricos quienes primero sintieron el impacto de la revolución traicionada cuando, en 1956, el Fondo Monetario Internacional impuso al gobierno de Siles Zuazo (representante de la fracción revolucionaria del partido) el primer paquete de estabilización, que estipulaba la liberación de la economía y provocaba, en consecuencia, congelamiento de salarios, despidos de trabajadores en el sector minero y cerraba las posibilidades de crédito a la incipiente industria nacional.

En el contexto de la literatura de los años 50 y 60, la experiencia de estas desterritorializaciones está latente, con diferencias de grado y matiz, en *Cerco de Penumbras* (1957) de Oscar Cerruto; *Los deshabitados* (1957) de Marcelo Quiroga Santa Cruz; *El precio del estaño* (1960) de Néstor Taboada Terán (1960); *Llalliyacha* (1965) de Jesús Lara; *El loco* (1966) de Arturo Borda; *Sardonía* (1967) de Pedro Shimose y, manera muy singular, en el trabajo de Jaime Saenz. Una lectura detenida de estas obras percibe la intensidad con que resistieron y combatieron las múltiples manifestaciones de la retórica autoritaria con que el Nacionalismo Revolucionario impuso su modelo de Estado Moderno. En *Los deshabitados*, por ejemplo, Marcelo Quiroga Santa Cruz se emancipa del realismo decimonónico y explora el modo en que la pequeña burguesía registra en su conciencia el colapso de la revolución nacional. El alcance de la novela reside en esta lucidez para entender el fracaso, pero su límite está dado en la ausencia de agentes sociales capaces de compensar la crisis de las clases medias (Sanjinés 1992, 43-56). Desde una perspectiva completamente distinta, Cerruto, en *Cerco de penumbras*, cuestiona el proyecto hegemónico del Nacionalismo Revolucionario a partir de un proyecto filosófico que pone en duda el valor de la razón como único

5 Para un estudio del desarrollo de este proceso en sus relaciones con la cultura véase, por ejemplo, Sergio Almaraz, *Requiem para una república* (1969); Luis Antezana, *Ensayos y lecturas* (1986); Guillermo Lora, *Historia del Movimiento Obrero* (1967) y *Ausencia de la gran novela minera* (1979); Javier Sanjinés, *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia* (1992); Blanca Wiethüchter, "Poesía Boliviana contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Pedro Shimose, Jesús Urzagasti" en *Tendencias Actuales en la Literatura Boliviana*, 75- 114 (1985); René Zavaleta Mercado, *Bolivia: crecimiento de la idea nacional* (1967) y *Lo Nacional-Popular en Bolivia* (1986).

medio de acceso a lo real. En el entendido de que toda manipulación ideológica opera negando la existencia de espacios de incongruencia en la construcción que se hace de la realidad, la conciencia que pueda adquirirse de la existencia de esos espacios desarticulará un proyecto que "vende" una descripción maniquea de la realidad. Los once cuentos que componen este volumen desarticulan la retórica de la "unidad nacional" poniendo al lector frente a personajes que carecen de "realidad" frente al proyecto de la nación (son obsesivos, enfermos, o están muertos) y sin embargo son, para ellos mismos, realidades tangibles.

Con Jaime Saenz esta desestabilización de la lógica autoritaria alcanza su más compleja expresión. Percibiendo en los sistemas autoritarios síntomas de una razón logocéntrica y colonizadora, Saenz enjuicia, con anterioridad a Cerruto, esa necesidad metafísica de evitar la diferencia (étnica, cultural, lingüística, epistemológica y hasta metafísica) mediante la imposición de la unidad. Su primer libro, *El escalpelo* (1955), tuvo en sus contemporáneos el efecto de un ciclón. Una sociedad todavía ávida de realismo costumbrista, modernismo y naturalismo no estaba en condiciones de apreciar un discurso que deslegitimizaba los usos conocidos del lenguaje y las coordinadas realistas en cuanto instrumentos idóneos para representar la realidad. En pleno fervor nacionalista y revolucionario, cuando La Paz se alzaba como capital moderna y el país celebraba su progreso inaugurando el ferrocarril Santa Cruz-Corumbá, el poema de Saenz llamaba la atención sobre "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... "Son muchos", siguió diciéndome alguien, "incontables, los espectros que rondan en todos los ámbitos 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... "Ellos, los espectros... desmienten la substancia del pensamiento. (*Obra poética*, 61-63).

Veinticuatro años más tarde, en *Imágenes Paceñas* (1979), Saenz vuelve a estas preocupaciones y formula una poética de la ciudad de La Paz a partir del carácter ambivalente que la define desde la colonia: sus zonas bajas, habitadas por mestizos y blancos y eje de la modernidad; y las altas, en su mayoría habitadas por aymaras y descendientes

de aymaras que resisten el avance transculturador de esa misma modernidad. Deteniendo su atención en estas últimas, observa:

Las influencias del mundo actual, con múltiples desarrollos tecnológicos... encuentran natural resistencia en estas alturas, pues dichas influencias aunque en algunos casos reportan beneficios, las más de las veces resultan nocivas, con normas, adelantos, divisas y aun costumbres que, decididamente, no concuerdan -por así decirlo- con nuestro modo de estar, y mucho menos con nuestro modo de ser. (*Imágenes Paceñas*, 10-11).

Con este tipo de percepciones Saenz formula, desde una poética aparentemente desvinculada de preocupaciones sociales, una sólida crítica cultural al “saber” de la modernidad y al “hacer” de sus literaturas. Esa ausencia de agentes sociales capaces de compensar la crisis de las clases medias que Sanjinés observa en *Los deshabitados* tiene, en el caso de Saenz, una provocativa articulación. Su poética “íntegra” al aymara (y al descendiente de aymara) en la cultura nacional de una manera original, pues la tal integración no es planteada a partir de una nostalgia por el aymara de la antigüedad, ni a través de acciones pedagógicas que lo civilicen, ni siquiera buscando su inserción en un Estado que sólo retóricamente puede asimilarlo, o representándolo alegóricamente, como era el caso del cine y de las artes visuales. Lo que propone la obra de Saenz es la inserción de la lógica cultural aymara (radicalmente anti-hegemónica y portadora de una racionalidad distinta a la occidental) en la estructura de la cultura oficial. Pero sería un error sugerir que la lógica cultural aymara es el único ángulo desde el que esta poesía debate el valor terminal de la razón cartesiana como medio de acceso a lo real. La tradición mística y la filosofía de la sospecha (sometida a tratamiento poético) son fuentes igualmente pertinentes. De aquí que, en su conjunto, la provocación saenciana se presenta sagaz y misteriosa:

Hay que aprender a comprender lo incomprensible, nadie puede explicártelo.

[...]

Hay dos mundos, hay dos vidas, hay dos muertes

-eso que llaman lo uno y absoluto no existe.

Hay dos caras, dos filos, dos abismos. (*La noche*, 26, 35- 36).

Podría continuar actualizando las rutas que me llevaron a la poética de Saenz, pero considero que más importante ahora es situar el trabajo de Pacheco en este caleidoscopio de diferencias. El primer contacto con

la poesía de este poeta mexicano se produjo en 1987 durante un seminario graduado en la Universidad de Toronto. Su poesía se presentaba por fragmentos, ningún poema se parecía al otro. La sospecha de que "importa el texto y no el autor del texto" y que poesía es "ese lugar del encuentro con la experiencia ajena" (*Los trabajos del mar*, 73-74), daba paso a una poética en constante rechazo a ese mito de la unidad y la centralización de poder al que me he referido anteriormente. Aquí el autor (símbolo del principio de la autoridad) era un simulacro que debería desaparecer en el anonimato; el texto surgía como un objeto nunca estable ni acabado y el lector era un corresponsable del acto creador. Como si esto no fuera suficiente, la convergencia de estas tres instancias en el plano de la historicidad discursiva daba paso a una visión apocalíptica y terminal de la realidad socio-histórica, percibida como el producto corrupto de una humanidad que no ha producido sino monstruos.

Sistemáticamente la poesía de Pacheco desestabilizaba las condiciones formales que permitían el funcionamiento del texto poético tradicional: la propiedad autorial, el concepto de texto como entidad estable y el valor de las lecturas terminales. Con ello, ponía en crisis principios metafísicos tradicionalmente vinculados a la representación de lo real (la necesidad de un centro regulador y de un sentido de identidad que lo afirme) y constructos humanos creados para garantizar la vida en sociedad (tal el Estado y sus relaciones con la sociedad civil). Este conjunto de insubordinaciones, que en principio atañe al sistema formal del poema, termina por afectar el fondo de realidad sobre el que éste ha sido creado. Cuestiona, por ejemplo, el estatuto de la identidad del sujeto y la legitimidad del aparato social que, por lo menos idealmente, debiera avalar la continuidad cultural en términos no conflictivos.

Como la de Saenz, la poesía de Pacheco desarticulaba la hegemonía de discursos autoritarios con una práctica de la diferencia de profundas connotaciones epistemológicas. Las distancias, sin embargo, eran evidentes: mientras el boliviano nutría su discurso con una considerable carga filosófica y un también considerable reto al realismo y a las estéticas postmodernas, el mexicano vertía en el suyo un alto grado de historicidad y un respeto explícito por el realismo y las estéticas postmodernas. De aquí surgió el proyecto de estudiar simultáneamente estas poéticas, no porque se parecieran ni porque hubieran secretas influencias; al contrario, porque siendo similares, disentían, y porque las urgencias discursivas de la segunda parecían descalificar los rigores filosóficos de la primera. Y viceversa. Esta relación de mutua exclusión cobra importancia cuando nos damos cuenta hasta qué punto el discurso

crítico de los años 70 y 80 registraba antagonismos similares. En un extremo, una crítica de orientación social privilegiaba la condición histórica, ideológica y realista de la creación artística y veía en la literatura un discurso íntimamente ligado a las posibilidades de expresión y recepción de la sociedad que lo produjo. En el otro extremo, una crítica de orientación filosófica daba primacía a la experiencia estética de la obra de arte y sugería que la creación artística no se agota en la verdad histórica ya que, como toda verdad, también la histórica es el producto variable de representaciones variables. En nombre de estas dicotomías surgieron binarismos aparentemente irreconciliables. Se era fiel al referente social o se buscaba respuestas en la *ficción* literaria. Apegada a estos dilemas, la crítica profesional generalizó una tendencia a percibir la poesía de Pacheco como atenta al drama colectivo de la historia; mientras que la de Saenz fue frecuentemente apreciada como el producto ahistórico y distorsionado de una conciencia alterada, cuando no de una modernidad enajenada. En la década de los 80 estos esquemas entraron en crisis ante el avance de la lógica cultural de la postmodernidad, que declaró el “fin de la historia”, la deslegitimización de los “grandes relatos” sociales y el inminente debilitamiento de tradiciones culturales periféricas, destinadas a formar parte del proceso de globalización mundial.

En este libro me propongo discutir el problema de cómo integrar el estudio del discurso poético en este escenario de propuestas y contrapropuestas sin sacrificar su capacidad para explorar más allá de lo visible y posible a primera vista. Cara a la poesía de Pacheco me interesa indagar las condiciones en que conviven: una estética postmodernista, una ética social y tradiciones culturales que, como las indígenas, debaten memorias coloniales. En el caso de Saenz, habrá que plantearse un estudio que resuelva la aparente contradicción que ofrece una discursividad *quasi* mística y desprovista de toque social, pero que al mismo tiempo cala hondo en los ritmos internos de la cultura y los saberes andinos. En el curso de la investigación estas consideraciones permitirán replantear el sitio que la crítica ha señalado para la obra de estos poetas. La poesía de José Emilio Pacheco mostrará sus rostros metafísicos y la de Jaime Saenz revelará que si en la segunda mitad del siglo XX Bolivia ha producido poetas genuinamente inmersos en la realidad del país, uno de ellos es precisamente Saenz.

Pero además de estos replanteamientos mi trabajo busca también abrir nuevas rutas de aproximación al estudio del discurso poético. Asumiendo que este tipo de discurso es, de entre los muchos que produce la cultura, el que más sutilmente propicia la manifestación de lo *otro*, lo alterno,

lo que no se ve; propongo una reflexión del horizonte epistémico en que la poesía está produciendo estas emergencias. De esta reflexión podrán inferirse las distancias que median entre el poema y discursividades que, como el testimonio o la crítica cultural, también se proponen la recuperación de lo *otro*. De aquí que el objetivo de este libro no es complementar un poeta individual con otro, ni una literatura nacional con otra, sino más bien abordar el problema de la creación poética y discutir el sitio que la cultura de nuestra época a veces le concede; otras, le disputa y hasta le niega.

En base a estos principios va a plantearse el acercamiento a los poemas. El énfasis, en todo momento, estará puesto en ellos, de manera que se reducirá al mínimo referencias e interpretaciones filtradas por el conocimiento de sus autores. Análogamente, el aparato crítico surgirá de las exigencias planteadas por los textos y no de preferencias (teóricas o metodológicas) externas a ellos. Al desorden de la poética pachequiana y a su falta de versiones definitivas no intentaré imponerle un orden o la estabilización de una de las versiones. La estudiaré desde su desorden y su desestabilización. También la poética saenciana será abordada desde este principio de no intervención. En ambos casos el comportamiento subversivo de los textos y el reto de conocer y experimentar lo que el lenguaje en su forma actual es incapaz de expresar, exigirá ángulos de mirada poco corrientes en la práctica crítica pero teóricamente relevantes para dialogar con estos discursos. El capítulo I estará precisamente dedicado a mostrar estas complejidades. A propósito del estudio de dos poemas individuales ("Árbol entre dos muros" de Pacheco y el poema 1 de *La noche* de Saenz), llamará la atención sobre los modos con que la actividad poética pone al lenguaje ordinario y a la conciencia que lo propicia, fuera de sí, provocando crisis en sus sistemas de significación. De esta precariedad del lenguaje el poema saldrá siempre ganando, siempre inventando, ya no la *palabra* precisa sino el *espacio* deseado para *ser* y *estar*. De aquí la singularidad que en estos poemas recibirá el tratamiento del espacio. Desde distintas perspectivas y con propósitos también distintos, ambos ofrecerán propuestas muy complejas de espacialidad. Para ello, vaciarán el concepto de *espacio* de sus connotaciones convencionales de *sitio* o *lugar* para, a cambio, pensarlo en términos fenomenológicos. Tener un espacio, entonces, traducirá la experiencia de ser y estar en el mundo históricamente y con sentido. Dos metáforas espaciales provenientes del pensamiento prehispánico van a expresar este giro conceptual: la metáfora del movimiento y la transformación (procedente del mundo náhuatl), y la metáfora del *otro* lado de las cosas (procedente del mundo andino).

Los siguientes capítulos indagarán qué tipo de discursividades “construye” esta mirada a la episteme prehispánica. En su desarrollo, podrán apreciarse los rostros más escondidos y por eso mismo más fascinantes de la poesía latinoamericana contemporánea. Se verá, por ejemplo, hasta qué punto la lógica cultural indígena (y el saber que de ella deriva) sobrevive activamente en el arte poético de nuestros días y cómo esta sobrevivencia perturba la hegemonía de epistemes imperantes, más bien acordes a patrones occidentales de pensamiento. Al mismo tiempo, la mirada crítica confrontará los rigores de una poesía considerablemente emancipada de agendas literarias convencionales.

Desde el punto de vista del análisis teórico, estas características exigirán importantes replanteamientos metodológicos. Si bien en principio disciplinas tradicionalmente legitimizadas en el estudio del texto literario (por ejemplo la filosofía del lenguaje y el análisis lingüístico) serán suficientes para establecer puntos de partida (quién habla en el poema, cómo habla, dónde está, etc.), enseguida la naturaleza perturbadora de las espacialidades emergentes problematizará sus postulados y exigirá nuevas indagaciones. En este reconocimiento de fronteras también el rol de la lectura ha de verse afectado. Más notoriamente en la poética saenciana (pero también en la pachequiana), el carácter fenomenológico de los textos hará del que lee, un aprendiz, y de la lectura, el aprendizaje de epistemologías transgresoras del saber hegemónico.

Con este giro en el funcionamiento de los textos el énfasis recaerá en la experiencia de mundo que éstos producen, que implica la necesidad de renegociar las relaciones tradicionalmente establecidas entre lenguaje y conocimiento y entre lenguaje y representación. Notablemente, van a ser disciplinas y sistemas de pensamiento provenientes de campos marginales al estudio literario los que permitirán acercamientos más provechosos. Destacará, por ejemplo, la pertinencia de los postulados del arte contemporáneo, la física moderna y, en el caso de la poética saenciana, diferentes misticismos, sean éstos de vertiente oriental u occidental.⁶ Varias observaciones se desprenden de esta propuesta. A ningún

6 Como observó Fritjof Capra, los elementos místicos no son privativos de Oriente, pueden también ser encontrados en muchas escuelas de filosofía occidental ya que, en rigor, “la diferencia entre el misticismo oriental y el occidental es que en Occidente las escuelas místicas siempre han tenido un rol marginal, mientras que en el Oriente constituyen el eje del pensamiento filosófico y religioso” (Capra, 19). El trabajo de George I. Gurdjieff y P.D. Ouspensky ratifica la pertinencia de relativizar fronteras epistemológicas entre Oriente y Occidente. La obra de Carlos Castaneda es un claro ejemplo de esta relativización.

lector le extrañará vincular estas poéticas con objetos visuales. Ya José Miguel Oviedo (1976, 39-55) ha señalado los nexos entre el proceso estético de los textos de Pacheco y los antecedentes del arte contemporáneo. Saenz, por su parte, se ocupó personalmente de ilustrar sus textos con dibujos, *collages* y fotografías que introducen en el poema el principio lúdico de las artes visuales. Los vínculos entre el arte y la ciencia tampoco deberían sorprender; Alfonso Reyes y Borges nos han habituado a ello y Saenz, que percibió la civilización de consumo como "el advenimiento de una tecnología utilitaria en función del embrutecimiento colectivo", fue sin embargo muy claro al subrayar que "... si el hombre moderno se halla en los umbrales de una felicidad jamás soñada, ello no se debe sino únicamente al progreso científico. Y tan sólo el hombre de ciencia, tan sólo el tecnólogo y nadie más conoce el secreto de tal felicidad. Nadie puede referirse al estado del mundo sino él." (Saenz, Introducción a *Asistir al tiempo* de Blanca Withüchter 1975, 7-9).

Este obstinado interés por la ciencia y por la persona de ciencia ha merecido en las últimas décadas una atención poco común. Floyd Merrell, uno de los críticos norteamericanos que más audazmente ha abordado el tema, explica el fenómeno alegando que la ciencia de hoy, a diferencia de la del siglo XIX, ya no está limitada a la metafísica del mundo occidental:

... la ciencia contra la que reaccionó Nietzsche poseía un método invariable, y el conocimiento indubitable de todos y cada uno de los elementos del universo físico lo invadía todo. [...] Nietzsche definitivamente estaba en lo cierto, pero lo importante es notar hasta qué punto su profecía ha cambiado. Hoy día la ciencia ha llegado al límite de convertirse conscientemente en artística -realmente los científicos podrían ser artistas, sugiere Feyerabend, simplemente no lo admiten. (*Deconstruction Reframed*, 46-63).⁷

Los sorprendentes paralelos que existen entre los postulados de la física moderna (mecánica cuántica, teoría de la relatividad, termodinámica y teoría del caos) y las ideas expresadas por distintas tradiciones místicas y formas prehispánicas de pensamiento, son parte de esta emancipación epistemológica. Julius R. Oppenheimer, Niels Bohr y Werner Heisenberg, físicos notables de este siglo, se han dedicado precisamente a revelar estas correspondencias. Pero no sólo las artes visuales,

7 En todo el trabajo la traducción de textos originalmente publicados en inglés y francés me pertenece. Los títulos, sin embargo, aparecen en su versión original.

la física moderna y los diferentes misticismos serán zonas de irradiación, también el discurso de la antipoesía, Heráclito, las enseñanzas del nagual Don Juan a su aprendiz Carlos Castaneda, la fenomenología heideggeriana, el debate modernidad/postmodernidad, la condición postcolonial de los discursos subalternos, Lewis Carroll, Borges... serán voces que favorecerán el diálogo con estas poéticas.

Hacia el término de este estudio no sólo conceptos teóricos estrictamente literarios (como el de texto, hablante, método, lectura, interpretación, etc.) habrán dejado de representar presencias enteras y estables para convertirse en momentos de cambio carentes de posición central; también la experiencia que adquirimos de lo real y de la realidad exigirá replanteamientos considerables. Esto, porque al cuestionar los fundamentos de la lógica autoritaria y revelar su tradición logocéntrica, la poesía de Pacheco y Saenz habrán creado las condiciones para que el *cógito* cartesiano encuentre sus límites en el horizonte abierto del conocimiento. Trastocando el *dictum* clásico *pienso luego existo*, nos enfrentan a la impertinencia de una pregunta: ¿y qué pasa con lo que no pienso? Y esto, lo impensado o impensable desde la racionalidad convencional tomará forma y propuesta al contacto con lógicas culturales prehispánicas y con la especificidad cultural del sujeto latinoamericano. De aquí que además de un estudio literario, estas poéticas nos habrán dado la oportunidad de desarrollar una crítica innovativa, capaz de enriquecer el discurso crítico con racionalidades culturales que desde posiciones epistemológicas anti-hegemónicas están respondiendo a los desafíos de la modernidad y la postmodernidad que permea la época.

Consciente de no agotar en este trabajo un campo de estudio que se presenta vasto y problemático, a continuación quisiera señalar lo que considero sus límites y también sus posibles proyecciones. En lo posible, he luchado por no convertir mi subjetividad en una objetividad negativa y por no imponer a los textos comportamientos que no les corresponden. Debo admitir sin embargo mis limitaciones para abarcar la complejidad de propuestas y problemas que plantean estas poéticas y que me obligan a dejar para futuras investigaciones muchos aspectos que no he abordado con el detenimiento que merecían. Debo igualmente justificar el aparente desequilibrio que se verá entre el espacio dedicado al estudio de la poética pachequiana (un capítulo y medio) y la extensión con que ha sido abordada la saenciana (tres capítulos y medio). Esta desproporción, a primera vista arbitraria, es sin embargo explicable a partir de las obras mismas. El fragmentarismo de la poesía pachequiana permitió que el seguimiento de unas cuantas líneas maes-

tras fuera suficiente para comprender apropiadamente su proyecto poético; mientras que el carácter progresivo y en curso del trabajo de Saenz reclamó el estudio del detalle. El proyecto del libro, sin embargo, permitió que el diálogo con ambas poéticas se mantuviera activo a lo largo de todo el estudio.

Respecto al aparato teórico y metodológico utilizado considero que su elección, si bien provocativa, es pertinente por varias razones. Primero porque responde a necesidades inherentes a las obras que se estudian, y segundo porque posibilita acercamientos al discurso poético desde perspectivas que, no reguladas por modelos teóricos convencionales, permiten apreciar los desbordamientos que la poesía latinoamericana produce en sistemas culturales hegemónicos. El producto de la propuesta podrá apreciarse en la medida en que de este trabajo surjan aportes innovadores para el estudio de la poesía latinoamericana contemporánea. Y esto, es materia que juzgarán los lectores.

Capítulo I

*Más allá de la vida es poco, es poco;
Más allá de la muerte es más, es más!*

Franz Tamayo

¿Por qué frente a un poema tenemos la sensación de deleitarnos con un discurso que ni entendemos ni conseguimos incorporar a nuestro repertorio lingüístico? ¿Por qué la poesía tiene esa capacidad de convocar lo inexplicable? ¿Por qué frente a ella nos sentimos pobres de interpretación? Estas inadecuaciones y faltas de seguridad delatan la inestabilidad que afecta a nuestro sistema de conocimiento cada vez que es expuesto a lo inesperado, a la sorpresa, o a lo desconocido. Pero no todos los sistemas de conocimiento creados por el ser humano reaccionan de la misma manera. El conocimiento artístico, por ejemplo, destaca como actividad precisamente nutrida del encuentro con lo inesperado. Ya en terreno poético, esta opción por eludir la sobredeterminación de lo conocido resalta en el tratamiento que recibe el lenguaje, que como muestra el epígrafe, sale de sus usos ordinarios, o por lo menos de las condiciones que permitían a sus signos mantener relaciones no conflictivas con sus referentes convencionales.

En base a estas observaciones preliminares es posible caracterizar el discurso poético como un discurso impugnador del concepto convencional de representación y, al mismo tiempo, señalar a nuestro sistema de conocimiento como un sistema inapropiado para interactuar con situaciones en las que el lenguaje actúa fuera de sus usos ordinarios. Con estas ideas en mente propongo, en este capítulo, indagar qué tipo

de objeto es el decir poético y en qué horizonte epistemológico surge de la poesía de José Emilio Pacheco y Jaime Saenz.

Una premisa metodológica orientará el desarrollo de estas indagaciones: el supuesto de que el trabajo crítico es una actividad dialogante que, sin imponerse a su objeto de estudio, se expone a él para abrir la posibilidad del encuentro y la respuesta a sus impertinencias semánticas (Valdés 1987, 29-42). Esto recuerda la concepción que Pacheco tiene de lo que es un poema: una botella lanzada al mar. Una botella que constituye la mitad del poema, porque la otra mitad se dará -o no- en el encuentro con el lector:

Escribo y eso es todo: doy la mitad del
poema.
Poesía no es signos negros en la página blanca.
Llamo poesía a ese lugar de encuentro
con la experiencia ajena. El lector, la lectora
harán, o no, el poema que tan sólo he esbozado.
(Los trabajos del mar, 74).

Si como sugieren estos versos poesía es el lugar de encuentro con lo ajeno, la primera tarea de la crítica consistirá en provocar encuentros con el poema que intenta leer. Ahora bien, ¿cuál es la manera más apropiada de provocar estos encuentros? Algunos dirán que lo más idóneo es empezar creando contextos de lectura, es decir, situando al poema y a su autor en una tradición cultural para, en relación a ella, leer su discurso. Este procedimiento tiene la desventaja de provocar lecturas dirigidas, más atentas al discurso cultural que las orienta que a la propuesta poética que pretenden estudiar. En franco desacuerdo con tales procedimientos, mi opción será explorar el camino inverso. Primero escuchar al poema y después atender sus posibles contextualizaciones culturales. Y dado que el fenómeno poético empieza a manifestarse cuando el lenguaje sale de sus usos ordinarios para expresar lo inexpressable, ¿por qué no buscar allí, en ese momento de transgresión, el origen de las distancias entre el mundo desconocido del poema y el mundo conocido del que lee? De aquí que la indagación del circuito lingüístico con el que opera un poema sea todavía una buena estrategia, puesto que es allí, y no en otro sitio, donde se apreciarán las circunstancias en las que el lenguaje sale de sus usos ordinarios y pone en crisis los sentidos convencionales de los signos.

Asumiendo que el lenguaje del poema transforma el lenguaje ordinario, dándole otro orden de pertinencia y modelando, a su ma-

nera, la realidad extratextual, parece pertinente abordar su circuito lingüístico a través de una analogía con la estructura del lenguaje ordinario. En los años 60 este método de estudio fue reconocido como *semiótico* porque compartía, con el proyecto semiótico, el principio según el cual era posible organizar el estudio de un texto sin que ello necesariamente implicara una voluntad de cerrarlo en su inmanencia textual.¹ Para que el estudio del lenguaje artístico entrara a formar parte de este proyecto fueron necesarias dos reflexiones teóricas: una de ellas se inscribe en la línea de la filosofía del lenguaje; la otra, en la línea de la lingüística.

1 Estas observaciones reflejan la situación de emergencia en que se encontraba una disciplina que, como la semiótica, llegaba cargada de problemas de cohesión y demarcamiento. Debido a su doble fundación en el seno de dos disciplinas y dos conceptualizaciones diferentes del signo (la filosofía de Peirce y la semiología de Saussure), la semiótica generó un complejo campo de acción. Una rápida revisión de esta problemática ayudará a situar apropiadamente sus alcances.

En principio, observemos que la semiótica de fundación lingüística, tan divulgada en los años sesenta, lejos de constituir el paradigma semiótico por antonomasia constituye una de las versiones de esta disciplina, y seguramente la más superada. En efecto, ya a fines de los años sesenta una semiótica pensada desde otra perspectiva formuló con bastante nitidez las premisas teóricas sobre las que era repensada como disciplina. En relación a la primera semiología, inspirada en la *representación* como propiedad fundamental del signo, la semiótica de fundación filosófica concibe un sistema ternario de signos que, en su funcionamiento, requiere algo más que marcas formales (significantes) y contenidos para esas marcas (significados). Este tercer componente se ve expresado en las *similitudes* que vinculan las marcas con las cosas que designan y que, puestas en práctica, provocan entre los signos situaciones que el lenguaje, en su forma actual, no está en condiciones de representar. De aquí que la semiótica de fundación filosófica constituye una instancia apropiada para estudiar discursos que, como el poético, ponen al lenguaje (y por extensión al sujeto que lo pronuncia) fuera de la experiencia ordinaria. Importante también es observar que acompañó a esta apertura epistemológica una serie de reconsideraciones teóricas; entre ellas, el abandono del concepto cerrado de *obra* y la emergencia del concepto abierto de *texto*. Ahora el texto es una instancia contingente y abierta no sólo a otros textos, sino también a las lecturas y a las discursividades intertextuales que éstas traigan consigo. También importante fue el replanteamiento del concepto de *significación*, que empezó a ser pensado como radicalmente inestable y susceptible a cambio y transformación. En otras palabras, el signo dejó de ser asumido como entidad transparente que permite un acceso no problemático al referente. La semiótica, por tanto, más que una disciplina de presupuestos establecidos y fronteras permanentes, se postuló como una disciplina en continuo proceso de reformulación.

Hacia una crítica de la razón moderna: el momento filosófico de la reflexión sobre el lenguaje

Al hablar de filosofía del lenguaje me refiero al trabajo del último Wittgenstein y al desarrollado durante la década de los sesenta por los filósofos de la escuela de Oxford. El punto de partida fue la aparición, en 1953, de *Philosophical Investigations*, donde Wittgenstein inauguró una nueva perspectiva en el estudio del lenguaje ordinario, orientada hacia las condiciones pragmáticas de la significación. Para el propósito de este estudio son dos los postulados que interesa destacar: 1) la sospecha de que el lenguaje (y la significación) no depende de ninguna estructura lógica y por tanto debe ser estudiado contextualmente, de acuerdo a sus condiciones de uso y 2) la introducción de la noción de *juego* en el uso del lenguaje. La importancia de estos postulados reside en el abandono de una visión formal y sistemática de la significación y en la *perplejidad* que produce el funcionamiento del lenguaje. Percibido éste como existencia ambigua, sus usos y sentidos resultantes serán también ambiguos y constituirán posibilidades infinitas de *juegos de lenguaje*.

En los años 60 fue J.L. Austin el filósofo del lenguaje que con más precisión continuó estas investigaciones. Su punto de partida fue la distinción que descubrió entre las proposiciones performativas (cuando decir algo es hacer algo) y las constativas (cuando una proposición no supera el nivel descriptivo y se ve sometida a criterios de verdad y falsedad). Al destacar la compleja relación que hay entre *hacer* y *decir*, el trabajo de Austin generó importantes consecuencias para la teoría de la información y la comunicación, al ofrecer una teoría de los actos del lenguaje sustentada en una nueva concepción del acto de comunicar. Para este filósofo comunicar no se limita a la transferencia de un contenido lingüístico previamente establecido, sino que entraña una cierta práctica del lenguaje. La célebre expresión *cuando decir algo es hacer algo* cristaliza magistralmente este tipo de comunicación y deriva en la hipótesis del carácter convencional de los performativos: éstos se encuentran condicionados por el dictamen de las convenciones sociales que rigen su campo de acción y de validez. Por tanto para que un performativo alcance todo su sentido y constituya un *acto feliz*, es recomendable que obedezca una serie de convenciones socialmente establecidas. Hechas estas precisiones Austin concluye que el lenguaje es una serie de actos o, para decirlo con palabras de Wittgenstein, *juegos lingüísticos* a través de los cuales el ser humano actúa verbalmente en el mundo, guiado siempre por el dictamen de la convención. Así entendidos, los

actos de lenguaje fueron clasificados de acuerdo a las ya clásicas categorías de locutorio, ilocutorio y perlocutorio,² y su capacidad para generar acción condicionada al valor o fuerza ilocutoria del enunciado performativo, visto como condición de significación inherente al lenguaje mismo.

Los continuadores de Austin, Searle y Strawson, articularon una redefinición del ilocutorio que vale la pena registrar. En principio, observan que un enunciado ilocutorio no cumple, por definición, un acto ilocutorio, dada la posibilidad de no cumplir lo que se dice. Observan además que si bien todo acto de lenguaje es, en principio, convencional, existe un principio de expresividad que podría alterar cualquier convencionalidad y dar paso a la intención del locutor. De aquí que *intención* y *convención* empiezan a ser vistas como aspectos inherentes a toda locución.³

Estas investigaciones, que tanto informan acerca del funcionamiento del lenguaje ordinario, ¿qué nos dicen acerca de los *juegos* literarios del lenguaje? Pese a la marcada tendencia a suponer que en el contexto de la filosofía del lenguaje no hay cabida para una reflexión sobre los usos del lenguaje literario, existen momentos, si bien marginales y dispersos, que abordan esta problemática. Ya al aceptar que el lenguaje no es uno sino múltiple, Wittgenstein daba por sentada la existencia de *juegos* literarios de lenguaje, como ser el acto de inventar una historia o un argumento dramático. Pero es en sus reflexiones estéticas donde mejor se aprecia una preocupación por la naturaleza de los objetos artísticos y por la experiencia de ellos, concebida como fundamentalmente activa y productiva tanto por parte del artista como por parte del receptor.⁴ El caso de Austin es menos evidente, sobre todo tomando en cuenta su Segunda Conferencia, donde deja claramente establecido que:

-
- 2 La primera de estas categorías corresponde al constativo de la primera descripción; mientras que el ilocutorio supone actos que se cumplen en el habla y el perlocutorio actos que, no codificados por el sistema de la lengua, son provocados por la intencionalidad de su empleo, sea éste de carácter persuasivo, de intimidación, etc. En la tercera sección de *La condition postmoderne* (1979, 21-23), Lyotard problematiza esta teoría de los actos del lenguaje. Rescatando el concepto de "juego" planteado por Wittgenstein, postula que hablar es "combatir" en el sentido de "jugar", y que los actos del lenguaje derivan de una agonística general que en los últimos 50 años ha producido en las sociedades desarrolladas dos modelos discursivos hoy día en crisis: el "liberalismo avanzado" de las sociedades industriales y la corriente marxista.
 - 3 Remito aquí a P.F. Strawson, "Intention and Convention in Speech-Acts", *The Philosophical Review* (1964): 439-460 y J.R. Searle, *Speech Acts* (Cambridge, 1969).
 - 4 En *Wittgenstein: la rime et la raison* (1973), Jacques Bouveresse estudia una serie de notas en las que destaca la preocupación de Wittgenstein por la experiencia estética.

... un enunciado performativo, por ejemplo, estará hueco o vacío si es pronunciado por un actor en el teatro o presentado en un poema o en un soliloquio. [...] El lenguaje en tales circunstancias no está seriamente utilizado y sólo es comprensible de maneras muy específicas [...] Todos estos casos quedan fuera de nuestra consideración. Nuestros enunciados performativos, felices o no, deben ser entendidos como emitidos en circunstancias ordinarias. (*How to do Things with Words*, 22).

Estas observaciones han llevado a pensar la teoría de los actos del habla como una teoría de exclusiones en la que se oficia una suerte de excomunión filosófica del discurso literario. Pero como en el caso anterior, no faltan las excepciones y las relatividades. En *Teorías de la lectura* (1983) el crítico boliviano Luis Antezana saca a luz un artículo de Sir Isaiah Berlin (1973, 1-17), donde el problema del lenguaje literario es abordado a propósito de la reconstrucción de una serie de discusiones filosóficas sostenidas, durante la primavera de 1937, por los integrantes del grupo de Oxford. Cito a continuación un fragmento de las discusiones en torno a los problemas de identidad ficticia y sus relaciones con la memoria:

Si recuerdo correctamente, el ejemplo que elegimos fue el héroe de *La metamorfosis* de Kafka, un comerciante de nombre Gregorio Samsa, que despierta una mañana y descubre que ha sido transformado en una monstruosa cucaracha, aun cuando conserva recuerdos de su vida como ser humano ordinario. ¿Vamos a hablar de él como de un hombre con cuerpo de cucaracha o como de una cucaracha con la memoria y la conciencia de un hombre? "Ninguna de las dos cosas", declaró Austin. "En tales casos no sabremos qué decir, excepto que 'las palabras no bastan' y que 'necesitamos nuevas palabras'. Las viejas simplemente no sirven, no fueron hechas para dar cuenta de este tipo de situaciones". (Berlin, 11).

Fortuitamente el texto de Berlin revela la complejidad a la que llegan los usos literarios del lenguaje en relación a sus usos ordinarios. Ocurre que frente a la creación literaria "nos faltan palabras" porque, en su forma ordinaria, el lenguaje no está preparado para que ocurran este tipo de prácticas. El hecho de que un poema produzca en el lector la sensación de no entender deriva de los problemas que confronta el discurso poético al expresar significantes que están en contradicción con los fundamentos que sostienen el único lenguaje que tenemos disponible. Este desajuste entre lo expresado y la vestidura lingüística que lo contiene sugiere que, mientras no tengamos instrumentos analíticos apropiados para la recepción de los *juegos* literarios del lenguaje, cualquier intento de leer poesía estará manipulado por la hegemonía del

lenguaje ordinario. Y es precisamente estudiando el circuito lingüístico de un poema a través de una analogía con la estructura del lenguaje ordinario que destacarán las distancias que median entre estas dos modalidades discursivas.

Sistemáticamente los continuadores de Austin ignoraron la necesidad de darle a los usos literarios del lenguaje un estatuto teórico. Searle, el primer filósofo del lenguaje que abordó el estudio del discurso ficticio, lo caracterizó como un *juego* de lenguaje que consiste en *fin-gir* actos ilocutorios o, lo que es lo mismo, *fin-gir* lenguaje ordinario. Con todo lo innovador que pudo haber sido, el trabajo de Searle proyectó sobre la literatura un enmascaramiento que impedía reconocerla como acto creativo.⁵

Para que los conceptos elaborados por la teoría de los actos de lenguaje adquirieran pertinencia teórica y analítica en el estudio del lenguaje literario era necesario precisar cómo está utilizado el lenguaje en este discurso, ¿quién habla? ¿cómo habla? ¿qué produce con su discurso? Seguramente habrán otras preguntas, me limito a las más inmediatas y que, desde su planteamiento, cuestionan la fórmula inicial: cuando decir algo es hacer algo. En efecto, ¿qué sucede con aquellos textos que producen más o menos efecto del que se proponen? ¿Dónde situar aquellos textos que producen efectos contrarios a los buscados por sus emisores? ¿Qué estatuto atribuirles a aquellos emisores que no logran producir el efecto deseado o viceversa, a aquellos textos que producen efectos que su emisor no ha previsto? Planteadas en el ámbito del lenguaje ordinario estas situaciones no causan conflicto, simplemente revelan fracasos de los actos de lenguaje; pero planteadas en terreno literario requieren la mayor atención puesto que, al sacar a luz la problemática de la inestabilidad del significante y de la conciencia que enuncia o recibe, sientan las bases teóricas para precisar qué tipo de objeto es el decir poético y cuál su campo epistemológico. He aquí el reto que la teoría de los actos del lenguaje planteó a los estudios literarios: la problemática de su instrumentalización. Pero no fue la filosofía del lenguaje sino la lingüística la disciplina que respondió a estos problemas.

5 Las fuentes en las que apoyo estas observaciones son: "Austin on Locutionary and Illocutionary Acts", "The Logical Status of Fictional Discourse" y *Expression and Meaning* (58-75).

El momento lingüístico de la reflexión sobre el lenguaje

Una manera de iniciar la instrumentalización de la teoría de los actos del habla es apelando a los aportes del primer lingüista que retomó la reflexión filosófica sobre el lenguaje. Me refiero a Émile Benveniste, para quien la noción de performativo mereció la mayor atención. En los años 70 Benveniste dilató el ámbito de la lingüística hasta ponerlo en contacto fecundo con otras disciplinas.⁶ Inició así el cuestionamiento del estatuto cerrado del universo lingüístico saussuriano y enfrentó el problema de la significación desde una perspectiva renovadora. De manera análoga a Austin, Benveniste consideró importante reformular el contenido comunicativo tradicionalmente atribuido al lenguaje, postulando que "... antes que para comunicar, el lenguaje sirve para vivir" (Benveniste II, 217).

Este esfuerzo de la lingüística por ir más allá de la lengua permitió distinguir dos modalidades fundamentales de la función lingüística: la lengua como estructura (léase el análisis intralingüístico de la primera semiótica) y la lengua como pragmática (léase la consideración de su dimensión extralingüística). Legitimizó así Benveniste una dialéctica entre el mundo cerrado de los signos y el horizonte abierto de la recepción y la experiencia.⁷ La lengua empezó a ser vista en su función de "mediadora entre el hombre y el mundo, entre el espíritu y las cosas" (Benveniste II, 224). Esta equivalencia entre el mundo cerrado de los signos y el mundo de la acción llevó a Benveniste a formular la teoría de la *doble significación del lenguaje* y percibir el signo como una entidad arbitraria y motivada a la vez. Otro tanto ocurrió con el concepto de significación, que se distanció de la definición que le diera la lingüística estructural para acercarse a los postulados de la escuela de Carnap, que reemplazaba el análisis psicologista de la significación por el criterio objetivo de la aceptabilidad. Para esta escuela un predicado significa según sea aceptado o no por la comunidad de hablantes, de manera

6 De manera análoga al trabajo de Benveniste, Mukarovsky, desde la Escuela de Praga (1930-1940), también expresaba la necesidad de que la teoría aborde el desarrollo del arte como un movimiento inmanente dialécticamente relacionado con el desarrollo de otros dominios de la cultura.

7 En el contexto de los estudios lingüísticos la iniciativa de Benveniste originó debate y controversia. Fundamentalmente creó conflicto con la escuela estadounidense de Bloomfield, que excluía del campo lingüístico la consideración del problema de la significación por considerar que se trataba de un aspecto subjetivo en relación a lo concreto y definido de los aspectos de la forma.

que la significación es obtenida por indagación. Escribe Benveniste en *Problèmes de linguistique générale* II (225):

Ya no se trata esta vez del significado del signo, sino de lo que podemos llamar “lo intentado”, aquello que el locutor quiere decir, la actualización lingüística de su pensamiento.

Otra de las originalidades de Benveniste es haber planteado por primera vez la necesidad de incluir en la reflexión lingüística la problemática del lenguaje poético, subrayando que “... todo cuanto pueda aclararse en el estudio del lenguaje ordinario favorecerá, directa o indirectamente, a la comprensión del lenguaje poético” (Benveniste II, 217). Si a esto sumamos el postulado de que el lenguaje opera en primera instancia a nivel intralingüístico (semiótico en terminología de Benveniste) pero casi inseparablemente, en cuanto encarna en lo *otro*, participa del nivel extralingüístico (semántico, de acuerdo a su terminología),⁸ Benveniste aparece como el primer teórico del lenguaje que efectúa una instrumentalización literaria de los conceptos propuestos por la teoría de los actos de lenguaje y da paso a la reflexión post-estructuralista. El conjunto de estos aportes se encuentra sistematizado y metodologizado en su ensayo “El aparato formal de la enunciación”, incluido en el segundo tomo de *Problèmes de linguistique générale*. La importancia de este ensayo radica en haber observado que la lengua, más que un sistema cerrado y determinado, es un repertorio posible. El usuario que la pone en funcionamiento se convierte en emisor de una enunciación, asume a otro delante de él y, reconociéndolo como su receptor, produce un discurso idealmente pensado para provocar su reacción. Puesto que toda enunciación resulta ser un acto volutivo, selectivo y dialógico, surge la necesidad de precisar cómo y por qué ciertas enunciaciones son percibidas como ordinarias y otras como poéticas. Una manera de distinguir estas diferencias es aceptando que todo acto de llevar mundo al lenguaje se caracteriza por una serie de elecciones formales que merecen ser examinadas. Se trata de investigar quién(es) habla(n), cuál es su situación de enunciación, cómo habla(n), cómo organiza(n) su discurs-

8 El uso que da Benveniste a los términos *semiótica* y *semántica* no debe ser entendido en sentido literal –hacerlo provocaría confusiones innecesarias– sino más bien a manera de búsqueda de instrumentos heurísticos funcionales. El mismo Benveniste así lo sugiere: “no hemos encontrado mejores palabras para definir las dos modalidades de la función lingüística: aquella de significar, para la semiótica, y aquella de comunicar para la semántica” (II): 224.

so, a quién o a quiénes habla(n) y qué produce(n) con su discurso. Detrás de estas indagaciones descansa la idea de que toda enunciación está lograda en base a la presencia de un hablante que, enunciándose como *yo* hace de su presente el presente discursivo y se constituye en centro de referencia interna. Tres décadas nos separan de esta propuesta y, pese a los progresos que desde entonces ha registrado el estudio del discurso poético, su método continúa siendo eficaz porque permite, desde la lingüística, confrontar los problemas que plantea la enunciación poética.

En lo que sigue de este capítulo me basaré en este método y en estas preguntas para investigar la naturaleza del circuito lingüístico con el que opera el lenguaje poético. Para ello, he seleccionado dos poemas especialmente relevantes: "Arbol entre dos muros" de Pacheco, y el poema 1 de *La noche*, de Saenz. En ambos veremos al lenguaje salir de sí mismo y provocar crisis en su sistema de significación.

"Arbol entre dos muros" de José Emilio Pacheco

"Arbol entre dos muros" inaugura el primer poemario de Pacheco, titulado *Los elementos de la noche*.⁹ Respecto a su materialidad formal, es muy poco lo que se puede decir; tal vez lo más relevante sea observar que está construido en base a seis estrofas irregulares de versos predominantemente heptasílabos y endecasílabos. La lectura del poema, en cambio, exige atención desde los primeros versos:

Sitiado entre dos noches,
 pozos de agua que espera,
 el día nace, gira sobre su aire y su memoria,
 alza su espada de claridad:
 mar de luz que se levanta afilándose,
 vaso en que vibra el resplandor del mundo,
 selva que aísla del reloj al minuto.

Una epifanía inaugura el poema: sitiado entre dos noches, el día se concentra en nacer. Gira, se levanta, vibra en resplandor. No hay

9 Utilizo la versión que de este texto aparece en la segunda edición de *Tarde o temprano* (1986, 15-35). Dada la característica de la poesía pachequiana, constantemente expuesta a procesos de movimiento y transformación, es importante especificar cuál de las ediciones es la que se va a utilizar y evitar así futuras confusiones.

conflicto a nivel lingüístico, el poema está celebrando el nacimiento del mundo y lo identifica con el día. Si pasamos ahora a la segunda estrofa veremos que al nacimiento del día sucede el nacimiento de la noche:

Mientras avanza el día se devora.
Y cuando llega ante las rojas puertas,
frontera en donde acaba toda permanencia,
muestra la noche su luz, su don, su llama,
brusco río que toma alas
y derriba a los ojos de sus reinos hipnóticos.

Prolongando el presente verbal y la modalidad descriptiva, la voz lírica ha convertido el nacimiento del día en un proceso de movimiento y transformación. El nacimiento del mundo, que antes había sido identificado con la claridad solar del día, se problematiza al mostrar su rostro contrario: el resplandor lunar de la noche, igualmente intenso y fecundo. El poema celebra esta ambivalencia. Celebra el nacimiento de un mundo con rostros contrarios, con fuerzas opuestas.

Claramente el discurso ha desesemantizado los significantes *día* y *noche* de los sentidos que convencionalmente les son atribuidos. Esta situación de impertinencia respecto al uso ordinario del lenguaje sugiere que ni el día interpreta el universo positivo de la luz ni la noche el espacio maniqueo de la negación. Al contrario, lo que cobra significancia es la celebración del nacimiento de un mundo de aspectos extraordinarios, donde los opuestos, más que reproducir binarismos convencionales, son rostros complementarios de un orden ignorado por la experiencia ordinaria pero celebrado por la experiencia poética. En estas condiciones aparece la tercera estrofa, que cambia el rumbo del poema. Se muestra del que habla y, abandonando el estilo descriptivo, adopta la modalidad apostrófica:

El día impenetrable y hueco
empieza a calcinarse.
Dejo caer tu nombre: haz de letras impávidas.
Y de tu nombre surgen la luna y su claro linaje,
como isla que brota y se destruye
o una moneda que escondí en el aire.

Aun cuando manifiesta, la presencia del que habla no deja de ser marcadamente ambigua. Su aparición, no formulada a través del deíctico *yo* sino en virtud de una derivación verbal en primera persona, sugiere que no es su presencia lo que interesa destacar sino la participación de *tú* en el proceso de nacimiento del mundo. La estrofa es una

reelaboración de las anteriores con la diferencia de que ahora alguien más participa en el proceso epifánico. El nacimiento del mundo se ve complementado con esta nueva presencia (marcadamente femenina) y, como antes, el poema celebra el acontecimiento. Pero el júbilo es transitorio, muy pronto este discurso de celebración da paso a un discurso de destrucción y desolación:

Todo es claro, amor mío.
 Todo es el huracán, el viento en fuga.
 Todo nos interroga y recrimina.
 Pero nada responde.
 Nada persiste contra el fluir del día.
 El sol se desvincula y ya no late
 y es un clamor desierto.

Inesperadamente el espacio del poema se ha convertido en un silencio agonístico; el nacimiento del mundo se ha detenido. El sol, que era el principio dador de vida, ya no late, su movimiento se ha convertido en un instante mudo y estático. Comienza el discurso a generar conflictos entre un espacio virtual (el movimiento y la transformación del sol, que permitían el nacimiento de un mundo de aspectos excepcionales) y un espacio real (la inmovilidad del sol, que detiene el nacimiento de ese mundo). Aún más, esta inmovilidad no es algo que el hablante espera modificar con su habla; al contrario, lo que articula es una visión desoladora sin señas de resolución:

Atrás el tiempo lucha contra el cielo,
 contra el sol que no muere al apagarse:
 arpa en que el aire tañe su desgaste,
 la señal devorada por el musgo y el agua;
 el gran árbol fluyendo
 sobre la veta móvil de su savia;
 el muro de tinieblas
 donde abandona el mundo nuestro nombre enlazado;
 el final de la hoguera
 en que el fuego de bruces devora su rescoldo.

Formalmente, ésta es la estrofa más larga del poema y, como mostraré, también la más cargada de intencionalidad. Destaca, en primer lugar, el rol atribuido al tiempo:

Atrás el tiempo lucha contra el cielo,
 contra el sol que no muere al apagarse:

De manera bastante evidente el poema sugiere que el curso lineal del tiempo histórico ha entrado en lucha con el curso del sol que, como vimos, posee otro tipo de recorrido.¹⁰ Esta coexistencia conflictiva entre el tiempo del cambio histórico y la temporalidad del movimiento y la transformación permea gran parte de la obra poética de Pacheco. En este sentido su poesía es, como ha señalado la crítica, una poesía temporalista. Paradójicamente no hay en los estudios críticos dedicados a esta obra poética un examen riguroso de la especificidad que la experiencia temporal alcanza en el discurso. Con algunas excepciones, como la de Thomas Hoeksema (73-99), que sí percibe la complejidad del estatuto temporal, prima la tendencia a reducir la problemática del tiempo a la categoría de tema favorito, vinculado a un sentimiento de nostalgia por la pérdida irreparable de una unidad orgánica. Debicki (49, 51), por ejemplo, sostiene que "Pacheco ha centrado su obra en un tema amplio, el *fluir del tiempo*" y "nos hace sentir el horror de una versión contemporánea del paraíso perdido". También Villena entiende esta preocupación por el tiempo como si se tratara de una obsesión temática:

Si el "fugit irreparabile tempus" es un topos literario (que constata una de las grandes preocupaciones del ser humano), esa transitoria y destructiva temporalidad es en José Emilio una "obsesión". [...] *Los elementos de la noche* es un libro temporalista (marcado por la idea del tiempo), prefigurando así el que es, sin duda, tema capital en la lírica de José Emilio Pacheco. (Villena, 20).

Ninguno de estos argumentos es suficiente para explicar el discurso de "Arbol entre dos muros", donde la lucha que se establece entre

10 Sin el propósito de tender paralelos es interesante observar que también para la historia de las religiones la experiencia del tiempo histórico es altamente conflictiva. En *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition* (1969: 65- 111), Mircea Eliade subraya que el tiempo crónico anuncia el ingreso corrosivo de la memoria histórica. La historia, que registra acontecimientos contingentes no derivados de ninguna sustancialidad, rompe el retorno del tiempo primordial, que Eliade entiende en términos de "instante de nacimiento del mundo". Desde una perspectiva lingüística también Benveniste aborda la problemática del tiempo crónico. Haciendo una distinción entre éste y el tiempo lingüístico, explica que el tiempo crónico produce una experiencia vacía porque, basado en la organización social del tiempo, desconoce la experiencia humana del mismo. Su modelo no es el ser humano, sino el ideal renacentista de controlarlo todo con instrumentos de precisión. El reloj y el calendario son, en este sentido, símbolos culturales de esta necesidad de exactitud. De aquí que el tiempo crónico sea en realidad atemporal, porque está vacío de experiencia vivida (Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* Vol. II, 67-78).

el curso del tiempo histórico y el curso del tiempo solar requiere otro tipo de consideraciones. Altamente dramatizada, esta lucha se caracteriza por la resistencia que ofrece el curso del sol que, literalmente, no muere al apagarse. Plantea así el poema el principio de la contradicción, ya que sólo de acuerdo a este orden es posible la paradoja de morir sin morir. Y ya que el sol no muere al apagarse, lo que hace es transformarse, tal vez ocultarse, en la imagen metafórica de un "gran árbol fluyendo" que resiste el paso del tiempo:

Atrás el tiempo lucha contra el cielo,
contra el sol que no muere al apagarse:
arpa en que el aire tañe su desgaste,
la señal devorada por el musgo y el agua;
el gran árbol fluyendo
sobre la veta móvil de su savia;

El impacto de una temporalidad ajena ha logrado, evidentemente, detener ese mundo en nacimiento tan celebrado en las primeras estrofas. Pero detener no significa someter ni suprimir. Ante el peligro, ese mundo en nacimiento se repliega, se oculta, hasta comprimirse en la metáfora de un *gran árbol fluyendo*. En virtud a este giro metafórico un árbol, supuestamente fijo en la tierra, se ve asociado con una noción de movimiento. ¿Por qué el poema provoca esta impertinencia? ¿Qué debemos entender por "árbol fluyendo?" Evidentemente ha llegado el momento más conflictivo del poema, cuando el lenguaje sale de sus usos ordinarios para expresar lo inexpresable.

No deja de llamar la atención que siempre que la lectura de un poema confronta este tipo de situaciones es una metáfora el factor desestabilizador. En otras palabras, es frente a la metáfora que se manifiestan las limitaciones del lenguaje ordinario frente a las innovaciones del lenguaje poético. Para superarlas, no bastan las adecuaciones simbólicas ni los paralelos alegóricos, porque más que cometer impertinencias semánticas respecto al lenguaje ordinario, la metáfora es creadora de nuevas pertinencias y de nuevas significaciones (Ricoeur 1975, 245-254). El discurso poético está cargado de este tipo de innovaciones semánticas, por eso es difícil leerlo y comprenderlo, porque al encarnar en lo recién creado encarna también en lo desconocido. Y esto, lo desconocido, es el reto que plantea la poesía a partir de su dimensión más creativa: la metafórica. Pocas veces la lectura intralingüística de un poema va a ser suficiente para interactuar con sus dimensiones metafóricas; lo más probable será tener que salir de ella para enfrentar la creativi-

dad del poema. En lo que sigue mostraré que precisamente hurgando en la dimensión metafórica del discurso es posible situar y estudiar la temporalidad pachequiana y el rol que en ella juega el contexto náhuatl.

No sólo el hecho de estar leyendo poesía mexicana, también la presencia tan evidente del fuego y el carácter solar del poema sugieren una consideración de los mitos prehispánicos mesoamericanos. Una iconografía de estos mitos revela que la imagen de un árbol está profundamente enraizada en la lógica poética de la cultura náhuatl y muy específicamente en la civilización azteca, que es donde cristaliza el pensamiento mágico religioso que atañe a toda Mesoamérica. Para comprender la dimensión poética de este pensamiento es preciso comprender primero de qué manera el universo náhuatl descansa sobre una cosmogonía (mitos sobre la creación del mundo) y una cosmovisión (que concretiza la conceptualización del espacio y el tiempo) nutridas por una noción de movimiento.

Los mitos cosmogónicos náhuatl hablan de cuatro *soles* o *edades* que equivalen a cuatro creaciones del mundo, cuatro respectivas destrucciones y una nueva creación: el quinto sol o era actual. Cuenta el mito que después del cataclismo del cuarto sol, fue el holocausto de los dioses, que se sacrificaron en una hoguera para crear el movimiento del sol y de la luna, el acto divino que originó el nacimiento de una nueva era. Los primeros *cuícatl* náhuatl (*palabras divinas*),¹¹ registran relatos del mito. Entre los documentos que se han preservado, la "Leyenda de los soles" (incluida en el Códice Chimalpopoca) es el único que recoge la cosmovisión náhuatl. Por su importancia, reproduzco algunos fragmentos en traducción de Miguel León Portilla (*Literatura del México antiguo*, 14):

El quinto Sol:
4-Movimiento su signo.
Se llama Sol de Movimiento,
porque se mueve, sigue su camino.

Y como andan diciendo los viejos,
en él habrá movimientos de tierra,
habrá hambre
y así pereceremos.

11 La única manera de incorporar estos conceptos a nuestro horizonte mental es considerándolos formas (muy distintas a las que conocemos) de expresión poética.

El profundo contenido profético-apocalíptico que subyace en el poema náhuatl presagia la inminente destrucción del quinto sol o Sol de Movimiento: pereceremos. De manera radical la cosmogonía náhuatl se encuentra atravesada por un paradigma apocalíptico con características de repetición al infinito. Pero no sólo la cosmogonía participa de este destino apocalíptico, otro tanto ocurre con la cosmovisión. Si bien en el universo náhuatl tiempo y espacio se consolidan en movimiento y fluidez, la definición de los espacios participa de un pensamiento mágico, poético y mítico; que configura un universo verticalmente conformado por: (a) trece Cielos que ocupan la parte superior, (b) *Tlaltipac*, la tierra, que está en el centro, y (c) nueve Inframundos y cuatro Paraísos. Me interesa particularmente destacar los dos últimos. La tierra, lugar de los mortales, es pensada como el sitio de lo efímero, nada en ella permanece, todo es transitorio y deberá perecer. Lo único verdadero en la tierra son los caminos de *Flor y Canto* (poesía), porque entrañan formas de acercarse al misterio de lo desconocido. Muy diferentes son los nueve Inframundos y los cuatro Paraísos que, situados *más allá* de la tierra, constituyen los espacios del misterio, de aquello que sobrepasa al ser humano en su condición mortal. Sólo en el acto de morir puede éste cruzar el umbral del misterio, por eso los Inframundos y los Paraísos son sitios a los que llegan los muertos, y esto no en virtud a la conducta observada en vida, sino a la manera de morir. Es precisamente en el cuarto Paraíso (*Tamoanchan*) donde encontramos la imagen de árbol que interesa estudiar. Reconocido como el lugar de nuestro origen, del cuarto Paraíso emana la vida, ese supremo principio divino de la *dualidad* que es el origen de todos los dioses, el padre y la madre. Junto al dios de la *dualidad* está el *Arbol nodriza*, también llamado *Chichihuacuauhco* o, en su versión contemporánea, *árbol de la vida*. Adela Fernández describe así este espacio divino:

(es el) lugar de la Dualidad. Aquí habita el principio supremo, en el que se resumen todos los atributos de la divinidad. La vida de aquí emana, con sus dos caras contrarias, con sus fuerzas opuestas. Todo lo existente se fundamenta en la dialéctica y se anima por la fricción de los contrarios. [...] se yergue también aquí el Chichihuacuauhco, *Arbol nodriza*, el cual tiene en lugar de frutos cuatrocientas mil tetas de las que emana leche suficiente para alimentar a las almas antes de nacer. (Fernández, 34, 46).

A la luz de estas intertextualidades, la metáfora del “árbol” que aparece en el poema de Pacheco empieza a adquirir especificidad cultural. En principio, se distancia considerablemente del simbolismo que mitólogos como Mircea Eliade o Joseph Campbell atribuyeron al signi-

ficante *árbol*, identificándolo con un eje cósmico en torno al cual se organiza la vida (Eliade, 23-29; Campbell, 234-235, 271). Estas interpretaciones ven en la imagen de un árbol primordial el símbolo de cosmogonías sustentadas en la estabilidad de un centro. Muy distinto es el árbol que aparece en el poema de Pacheco. Aquí todo, incluidas las raíces, está sustentado en un principio de movimiento:

el gran árbol fluyendo
sobre la veta móvil de su savia;

Más que el simbolismo de un eje cósmico o de un centro estabilizador, la aparente paradoja de la imagen (un árbol fluyendo) encarna el principio de la dualidad y del movimiento. Actualiza, por tanto, otro tipo de cosmogonía y otro tipo de epistemología. Y puesto que dualidad y movimiento son precisamente los componentes básicos de la lógica cultural náhuatl, no parece arbitrario postular que el poema está recreando una temporalidad cuyo origen remite a la experiencia náhuatl del tiempo, expresada en los obstinados nacimientos del sol que, seguidos de inminentes desapariciones, dan paso a la eterna fricción de los contrarios. Nutrida de esta temporalidad, la metáfora del poema permite conocer el tiempo al margen de las tematizaciones que, desde la conquista, ha impuesto el discurso occidental. Para ello, crea una espacialidad alternativa: el espacio del movimiento y la transformación, que recuerda el nacimiento de un mundo donde el tiempo, lejos de constituir un registro de acontecimientos ordenados en base a una razón contingente, es una experiencia vital cifrada en la conciencia de que todo es lucha, cambio, transformación. La conquista erradicó, hasta donde pudo, esta conciencia del tiempo. A cambio, introdujo los conceptos renacentistas de tiempo-histórico y tiempo-reloj que tanto convenían a su proyecto colonial, ya que permitían un ordenamiento de la realidad en base a la razón del Imperio. El tiempo histórico, por tanto, fue vivido como una imposición que deslegitimizaba el curso del sol y erradicaba la amenaza de un saber no occidental. “Árbol entre dos muros” propone la restauración de la temporalidad náhuatl a partir de la creación de un espacio en el que todavía sea posible la experiencia agonística del movimiento y la transformación de los contrarios. Las primeras estrofas del poema celebran precisamente el nacimiento de esta espacialidad. Las últimas, en cambio, profetizan su destrucción. ¿Por qué? Responder esta pregunta permitirá apreciar hasta qué punto el fondo epistemológico sobre el que está construido el discurso pachequiano recrea, desde la expe-

riencia del presente, la lógica cultural náhuatl y la naturaleza excepcional de su cosmogonía.

Sin el propósito de entrar en detalle baste mencionar que, por lo menos en mi caso, es sorprendente estudiar una cosmogonía en la que los dioses se sacrifican no para salvar a los humanos sino para merecerlos, y en la que el mundo (y no sólo la tierra) está predestinado a destrucciones periódicas de carácter infinito, porque lo que prevalece no es la reconciliación de contrarios, sino el principio de su diferencia.¹² Frente a una cosmogonía tan radical cualquier intento conciliatorio parece idílico y hasta idealista. En esta vena no pasa inadvertido un detalle fundamental. No sólo la poesía de Pacheco, también la de Octavio Paz está nutrida de cosmogonía náhuatl; no obstante, sólo en el primero vemos configurarse este principio apocalíptico. Incomprensiblemente la poesía de Paz viste el pensamiento náhuatl de reminiscencias orientalistas en las que prima el principio de reconciliación de contrarios. Análogamente, la gran mayoría de estudios críticos dedicados a la producción poética de Paz recurre a Mircea Eliade como fuente teórica en circunstancias en que el eterno retorno en el que Eliade fundamenta su trabajo es afín con otro tipo de cosmogonías, pero poco apropiada a la náhuatl, más bien cifrada en el holocausto divino y en el momento apocalíptico del mundo. De acuerdo a Eliade el eterno retorno o acto de repetir acontecimientos convoca ritualmente una conciencia de re-inscribir en el mundo lo que fue su sentido original: una ontología no contaminada por el tiempo y el devenir. No veo este tipo de circularidad en la cosmogonía náhuatl donde, al contrario, toda creación contiene el principio de su destrucción y donde ha desaparecido el simbolismo del centro. La poética pachequiana, profundamente vinculada a un discurso de desolación sobre la tierra, comparte este principio de irreconciliabilidad. Los últimos versos de la quinta estrofa así lo expresan. Una hoguera apocalíptica parece ser la única opción posible:

el muro de tinieblas
 donde abandona el mundo nuestro nombre enlazado;
 el final de la hoguera
 en que el fuego de bruces devora su rescoldo.

12 Aun cuando los códices disponibles sugieren que, así como al primer sol sucedió el segundo y a éste el tercero, también el quinto tendrá nuevas sucesiones; el carácter ambivalente del proceso indica que si bien el resurgimiento del mundo se repite, también se repite su destrucción. En la poética pachequiana es el momento apocalíptico del pensamiento náhuatl el que adquiere relevancia.

Hay aquí una serie de paralelismos que permiten relacionar esta imagen de fuego con el holocausto de los dioses. Quinta estrofa, quinto sol; holocausto divino, holocausto del hablante y del *tú* interlocutor. Es también notable de qué manera la presencia del hablante, que durante todo el poema ha sido marginal, llegada la hora del sacrificio se integra al *tú* interlocutor. En estas condiciones llegamos a la última estrofa, encabalgada con la anterior:

Pero es invulnerable.
 Porque todo termina al centro de la noche.
 Porque todo se extingue,
 dura lo que el relámpago.
 Y tú eres la arboleda
 en que el trueno sepulta su rezongo.

Sin abandonar el presente verbal y la modalidad apostrófica, estos últimos versos retoman el discurso de desolación iniciado en la cuarta estrofa. Si en el contexto prehispánico el holocausto de los dioses fue suficiente para la creación del Sol de Movimiento, en el contexto del poema el holocausto del hablante y del *tú* interlocutor es francamente insuficiente. Ha desaparecido el principio del movimiento que anima las cosas y la noche ya no podrá dar paso al día. Han llegado, por tanto, tiempos de indigencia y desolación. En medio de esta desolación los últimos dos versos llegan cargados de ambigüedad: “Y tú eres la arboleda \en que el trueno sepulta su rezongo”. ¿Qué implica aquí la presencia de *tú*? ¿Sugiere el señalamiento de la utopía o, al contrario, profundiza el principio de la extinción? En cualquier caso el poema juega con dos imágenes recurrentes: *árbol* (que inicia el discurso y crea vínculos con el espacio del movimiento y la transformación) y *arboleda* (que lo concluye y crea vínculos con esa supuesta promesa: *tú*). Pero además de permitir este juego, el poema ha producido la negación de su propio título. “Arbol entre dos muros” es el nombre metafórico de un mundo que hacia el inicio del poema es celebrado como posible y que, hacia el final, es percibido como imposible, literalmente sellado entre muros. De aquí que el discurso concluye con dos imposibilidades: no ha podido nacer el mundo posible (ese espacio de movimiento y transformación que, como vimos, captura la experiencia náhuatl del tiempo), por tanto tampoco ha nacido la posibilidad de tener un mundo. Este carácter terminal hace de “Arbol entre dos muros” un poema de desolación profundamente vinculado a la dimensión apocalíptica del pensamiento náhuatl y a la traumática experiencia de la conquista. Por eso mismo, invita a problematizar el dictamen que la crítica profesional suele

hacer de la poesía pachequiana, señalándola como un discurso impregnado de pesimismo crónico y atribuyendo ese pesimismo a una reflexión sobre el deteriorado estado del mundo. La lectura que he ofrecido muestra que el discurso de desolación sobre la tierra que configura el poema, además de reconocer un estado de violencia en el mundo, actualiza la dimensión apocalíptica del pensamiento náhuatl y, con ella, el surgimiento de una epistemología perturbadora que invita a salir del sistema referencial que organiza eso que he venido señalando como lenguaje ordinario, pero que ahora puede también entenderse como un legado de la conquista.

Cuando un poema toca tan a fondo estos problemas surge la necesidad de preguntarse qué aspectos del lenguaje ordinario subvierte y para qué. El poema que acabo de estudiar exige esta indagación, ya que en él los *usos* que hace de la lengua registran una serie de transgresiones a los postulados básicos de la filosofía del lenguaje y la lingüística de Benveniste, las dos disciplinas que mejor han precisado los comportamientos del lenguaje ordinario. Las primeras transgresiones se dan cuando "Arbol entre dos muros" recurre a estrategias discursivas afines al realismo decimonónico y al lenguaje ordinario (como ser la descripción y el apóstrofe), pero las vacía de sus capacidades tradicionales. Aquí las descripciones más que informar desinforman y los apóstrofes no se limitan al simple hecho de dirigirse verbalmente a alguien; al contrario, comparten la capacidad performativa del presente, consolidando ese poder que tiene la poesía para que *algo pase*. Si a esto se agrega la ausencia de un hablante magistral dispuesto a captar el centro de referencia interna y a enunciarse como *yo*, queda en evidencia una voluntad de alterar la estructura y el funcionamiento del lenguaje ordinario. Al carecer de centro de referencia interna, la estructura lingüística se torna ambigua para nosotros: ¿quién habla? ¿dónde está? ¿a quién habla? ¿cuál es su *aquí-ahora*?

También relevante es la manera en que el discurso subvierte la condición performativa del lenguaje, según la cual "todo el que habla espera provocar acción y modificar una situación". El hablante que encontramos en "Arbol entre dos muros" ha internalizado de tal manera una conciencia de desolación sobre la tierra, que no espera modificar nada con su discurso, menos aún fundar una necesidad de orden. La seguridad de los cantores del mundo, que podían enunciar versos como "Yo estoy aquí para contar la historia" (Neruda I, 9) se ve desvanecida ante la fragilidad de los sentidos y el apocalipsis de la realidad:

Porque todo termina al centro de la noche.
Porque todo se extingue,
dura lo que el relámpago.

Además de provocar una ruptura teórica con los modelos analíticos de la filosofía del lenguaje y la lingüística de Benveniste, el impacto de estas transgresiones provoca también una ruptura epistemológica con el conocer de estas disciplinas. En efecto, un proyecto interesado en darle a cada instancia del intercambio lingüístico el sitio que le corresponde en el sistema de la lengua, se ve sorprendido por usos iconoclastas del lenguaje que alteran el orden de la representación ordinaria y empiezan a moverse en medio de espacios culturales inseguros y poco conocidos. Los *juegos* literarios del lenguaje, tan evitados por la reflexión teórica, muestran ser altamente subversivos, ya que poseen la capacidad de poner en crisis toda una concepción del pensamiento y de afectar, con esa crisis, múltiples órdenes de la percepción. El discurso de "Árbol entre dos muros" es, en este sentido, un ejemplo magistral: al encarar los dilemas de la representación y cuestionar la manera en que la filosofía del lenguaje y la lingüística de Benveniste conocieron el lenguaje, entra él mismo en crisis y pone en crisis a otros, incluido el discurso crítico que pretende estudiarlo.

Sobre esta crisis del lenguaje ordinario ha de alzarse la enunciación poética, siempre forjada al contacto con la metáfora porque en ella, más que en cualquier otro aspecto del discurso, encuentra el lenguaje ordinario su límite y su recreación. Nótese que es precisamente una metáfora la instancia que, en el poema de Pacheco, rompe el curso ordinario del lenguaje y propone un mundo en movimiento y transformación. Este mundo, que el poema simultáneamente encuentra y difiere, resiste en principio cualquier intento de interpretación. Su aparición se convierte en un problema y delata las insuficiencias que confrontan el lenguaje y la representación ordinaria una vez que son expuestos al mundo de la metáfora. Este límite al que inevitablemente llega toda lectura inicial, marca el momento de transición a la dimensión poética del lenguaje, una vez que se ha producido el colapso del referente ordinario. La dificultad que plantea la metáfora es, por tanto, la dificultad de pasar de un nivel de lenguaje a otro. Generalmente es la dimensión translingüística de la lengua la instancia que permite tender puentes entre el sistema referencial del lenguaje ordinario, que se ve agotado; y el poético, que está en proceso de creación. Pero aceptar el componente extratextual como factor indispensable para el funcionamiento del poema no supone (no debería suponer) una reducción de éste a aquél, fun-

damentalmente porque en terreno artístico ningún contexto posee, en última instancia, la capacidad de saturar un discurso. Más que una clave infalible para acceder a esa zona inexacta en que se produce el poema, la consideración del componente extratextual es pertinente porque permite llegar a la metáfora, que es donde finalmente cristaliza la ruptura con la lógica que rige el mundo del lenguaje ordinario. En el poema de Pacheco esta ruptura adquiere carga epistemológica porque el discurso invita a conocer perfiles de la realidad que no conoceríamos a través de las representaciones que proporcionan los usos ordinarios del lenguaje. Luego la discusión lenguaje ordinario vs. lenguaje poético más que en términos lingüísticos, debiera plantearse en términos epistemológicos. Más que una discusión entre dos categorías de lenguaje está en juego la percepción y el conocimiento de dos sistemas referenciales distintos que activan lógicas culturales también distintas. El capítulo II, dedicado a un estudio de la poética pachequiana, va a plantearse sobre las bases de estas observaciones.

El poema 1 de *La noche* de Jaime Saenz

Si "Arbol entre dos muros" inaugura la producción poética de Pacheco, el poema que ahora estudiaré forma parte del último texto en verso escrito por Saenz. Me refiero a *La noche*, un extenso poema de 600 versos publicado en 1984. En relación a *Los elementos de la noche*, *La noche* marca una serie de disidencias y coincidencias extensivas a la práctica poética de estos escritores. Como ya anticipé al referirme a "Arbol entre dos muros", el verso de Pacheco es preferentemente breve y perspectivístico. Barajando indistintamente los rigores del arte clásico con las libertades de la poesía post-vanguardista tiende, en general, al poema autónomo y al lenguaje cotidiano para articular un discurso de desolación sobre la tierra. De aquí la sorprendente versatilidad de los poemas, que simultáneamente funcionan como unidades autónomas y / o como composiciones colectivas. En relación a estas maneras de ser del verso de Pacheco, el de Saenz será tendencialmente largo y encabalgado, *ultralibre* en palabras de uno de sus primeros críticos.¹³ Verso que emerge entre retruécanos, paradojas y poliptoton, que con igual intensidad favorece la prosa poética y el decir cotidiano como la exploración de lenguajes laberínticos,

13 Remito a la presentación que de la poesía de Saenz hace Siles Guevara en *Las cien obras capitales de la literatura boliviana* (406-407).

percepciones extraordinarias y juegos de espacio en la página blanca. Es difícil hablar de estrofas en el verso de Saenz, tan difícil como hablar de poemas independientes. Más interesante parece la sugerencia de Antezana, para quien el universo verbal de este poeta es en sí mismo un poema:

Los libros de Saenz son “poemas enteros”. Los libros suyos no son articulaciones de momentos poéticos, sino una indagación sostenida que sólo en el marco de un libro parece encontrar la posibilidad de una pausa. Esta noción podría extenderse a toda su obra poética, que podría considerarse como un único “tema” (en el sentido musical del término) tratado por diferentes registros en diferentes momentos. (Antezana 1986, 233).

A estas disidencias entre un minimalismo y un maximalismo de forma y estilo suceden las coincidencias. Frente al verso de Saenz tenemos la misma sensación de perplejidad, de quedarnos sin palabras. Como la de Pacheco, su poesía proyecta una búsqueda de espacio y son diferencias de estrategia las que marcan distancias entre una poética temporalista que nombra un espacio que no puede habitar, y una espacial que crea uno donde poder ser y estar. Toda la obra de Saenz, tanto poética como narrativa, estará nutrida de esta búsqueda.

Hechas estas observaciones paso a examinar el poema 1 de *La noche*. Formalmente elaborado en base a versículos, dísticos y agrupaciones triádicas que hacen un total de 42 versos, el poema 1 de *La noche* rechaza cualquier regularidad de versificación o puntuación. Lo único que puede decirse de estos versos es que el más corto posee nueve sílabas y el más largo veintritrés. Esta característica formal, tan propia de la poesía de Saenz, permite establecer distintas relaciones rítmicas y sintácticas entre los versos.

De manera muy similar a “Arbol entre dos muros”, el poema se inicia descriptivamente. Lo que hay que señalar es el carácter insólito de la descripción:

—La noche con unos cuernos que se mueven a lo lejos

La noche encerrada en una caja que se vuelve noche en aquella cómoda en el rincón del cuarto (11).

Así comienza el poema de Saenz, provocando una verdadera crisis de significación. Estilísticamente un recurso como la descripción, tradicionalmente vinculado al hablar mimético y al registro de lugares comunes, es utilizado para articular descripciones inusuales de la noche. Lingüísticamente lo que en lenguaje ordinario es incombinable, aparece combinado, desviando las diferencias hacia las semejanzas y pro-

vocando crisis en el uso ordinario del lenguaje. Barajando este tipo de transgresiones el poema ofrece una descripción objetual de la noche, que aparece dotada de atributos y situaciones que entran en conflicto con los comportamientos que cotidianamente le son atribuidos. Lejos de representar un período de tiempo durante el cual el sol se encuentra alejado del horizonte, la noche está objetivada, transformada y, lo que es todavía más sorprendente, sometida a la ley del tamaño, tanto que cabe en un cajón de cómoda. A esta descripción sucede una enunciación suirreflexiva que, lograda en base a un juego de derivaciones de la primera persona gramatical (mis-me), materializa la voz de un hablante que continúa actualizando formas de descripción a través del recurso al presente verbal. Pero ya no es la noche el objeto de sus descripciones, sino la imposibilidad de verla:

mientras que mis ojos y sobre todo el espacio entre mis ojos
y mis narices se transforma a lo largo de una canaleta de dos pisos

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

Circunscrito a la condición de espectador de la noche, el hablante da marcha a una enunciación preocupada por producir visiones y relaciones con ella. Situación conflictiva, dada la naturaleza ambigua de la noche. Avanza el poema y esta situación se problematiza todavía más cuando nos percatamos que el hablante emite su discurso desde un *aquí-ahora* sin referente ordinario, más bien inscrito en lo que parece ser una experiencia onírica:

por obra de una fuerza que ha venido quién sabe de dónde
el espacio de mi sueño ha sido dividido por una pared

en este lado no es posible dormir y en el otro lado es perfectamente
posible pero no obstante absolutamente imposible (11).

Se emancipa así el discurso de las realidades empíricas y rompe con el universo convencional de los lugares comunes, enfrentándonos a una espacialidad desconocida, situada *al otro lado* de la que conocemos. Los versos siguientes acentúan esta emancipación:

la pared en realidad no es una pared sino una cosa viva que
se retuerce y palpita y esta pared soy yo

con una transparencia nunca vista que me permite mirar lo
que ocurre en el otro lado de la noche

con unos espacios en que seguramente se puede dormir al abrigo de los suspiros interminables y dolidos y de los terrores que se alojan en tus huesos y que te causan mucha congoja (12).

Por primera vez la enunciación actualiza los deícticos *esta* y *yo* que, junto al presente verbal, concretizan finalmente la situación de enunciación del hablante. Entendemos que, en cuanto ser vivo, éste posee una dualidad que le permite percibir la noche y el *otro* lado de la noche. Lo que hasta ahora fueron descripciones de la noche y de la imposibilidad de verla, se resuelve en una revelación: en realidad hay dos noches. Una, situada en *este* lado; y otra, situada al *otro* lado. Pero además de esta revelación, los versos anteriores registran un cambio fundamental en el curso de la enunciación. La descripción, que había sido el instrumento privilegiado, da paso al apóstrofe, en circunstancias en que la enunciación no ha introducido marca lingüística alguna que delate la presencia de un interlocutor. ¿A quién va dirigido este apóstrofe? El poema no lo explicita y tenemos que seguir leyendo para buscar respuestas. Los últimos versos son una elaboración del *otro* lado de la noche y formalmente retoman la modalidad descriptiva y la actitud apostrófica:

el otro lado de la noche es una noche sin noche, sin tierra,
sin casas, sin cuartos, sin muebles, sin gente

no hay absolutamente nada en el otro lado de la noche,

es un mundo sin mundo por completo y para posesionarse
de él será necesario no poder alcanzarlo

—está a la vera de tu cuerpo

y está al mismo tiempo a una distancia inimaginable de él. (12).

Empiezan a plantearse los paradigmas que van a caracterizar la poética saenciana: la indagación por el *otro* lado de las cosas y la persistencia de la modalidad apostrófica. Los pocos versos que configuran este poema indican ya que el primero de estos aspectos entrañará el juego infinito de las diferencias, expresado en el planteamiento de que el *otro* lado de la noche es lo que la noche doméstica no es. Más allá de los límites de este poema encontramos, en la sección IV del texto, un poema que explora en detalle esta capacidad que tiene la noche para ser y no ser al mismo tiempo:

Extrañamente, la noche en la ciudad, la noche doméstica, la noche oscura;

la noche que se cierne sobre el mundo; la noche que se duerme, y que sueña, y que se muere; la noche que se mira,

no tiene nada que ver con la noche. (57).

Es evidente que la *noche* que busca el hablante difiere de la conceptualización de noche a la que nos tiene acostumbrados la convencionalidad del lenguaje. En otras palabras, el poema nos está proponiendo prescindir de las magnitudes convencionales y los lugares comunes para buscar un espacio alternativo: el *otro* lado de la noche. El alto grado de indeterminación que rodea esta espacialidad y la propuesta de situar en ella una experiencia vital, hace que su enunciación introduzca una duda en el campo de la razón, ya que entra en conflicto con la tradición humanista cartesiana y sus sistemas valorativos, interesados siempre en privilegiar el día sobre la noche. En esta línea de razonamiento el día supone la comunicación favorable con el universo de la luz, el conocimiento y la felicidad; la noche en cambio encarna la comunicación desfavorable, la pérdida del paraíso y el ingreso al mundo de las sombras y sus corolarios: el sueño y la irracionalidad. En cuanto principio hegemónico, este sistema valorativo está pensado para la duración y reproducción de su modelo, de modo que cualquier iniciativa interesada en cuestionarlo se verá amenazada de silenciamiento. El poema de Saenz toma precisamente esta iniciativa y rompe con la reproducción de la hegemonía humanista cartesiana. En su discurso, el *otro* lado de la noche no supone un espacio de degradación; al contrario, señala una ruta de conocimiento y un espacio para ser y estar en el mundo:

[el otro lado de la noche] te señala un espacio en el mundo:

un espacio, uno solo:

para habitar, para estar, para morir –y tal el espacio de tu cuerpo. (57).

También el sueño deja de representar estados mórbidos de pérdida de conciencia para abrir la experiencia hacia ensanchamientos de la percepción. Esto no es sorprendente, ya Breton al describir la realidad de los sueños planteada por Freud veía la necesidad de darle a la actividad psíquica una atención más responsable. La conclusión alcanzada

por Breton es que no hay ningún motivo últimamente válido para negarle al sueño derecho de realidad. Leemos, en *Manifestes du surréalisme*:

Dentro de los límites en que se produce (o se cree que se produce), el sueño es, según todas las apariencias, continuo y con trazas de tener una organización o estructura. Únicamente la memoria se atribuye el derecho de imponerle lagunas. [...] al despertar se tiene la falsa idea de reempezar algo que vale la pena. Por eso el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y en general el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante. (*Manifestes*, 22).

Igualmente reveladores son los aportes de la psicología Jungiana. En su ensayo "The Relations between the Ego and the Unconscious", plantea Jung la necesidad de distinguir en la psiquis humana dos dimensiones cognoscitivas: el Ego, que es el centro de la conciencia y sólo conoce el consciente; y el Sí Mismo, que posee la capacidad de conocer el consciente y el inconsciente, muchas veces manifiesto a través de los sueños. Estas consideraciones permiten formular una serie de hipótesis en relación al trabajo de Saenz. En principio, son evidentes sus deudas con los planteamientos de Breton y Jung. Efectivamente hay en su discurso una situación en la que los significantes *sueño* y *noche* son rescatados de su condición de marginalidad para constituir instancias experienciales y cognoscitivas a través de las cuales es posible confrontar problemas fundamentales de la vida sin la intervención de la razón.

Sin embargo, y pese a su proximidad con los planteamientos del surrealismo y el psicoanálisis, el discurso de Saenz no es ni surrealista ni psicoanalítico a la letra, pese a haber sido en varias ocasiones calificado y clasificado de surrealista. Recupera el camino abierto por los fundadores del surrealismo y del psicoanálisis, pero lo mueven otros intereses y otras obsesiones. Como observó el crítico boliviano Julio de la Vega (1983, 3-33), frente al manifiesto de Breton el surrealismo boliviano –y por extensión el surrealismo de Saenz– tiene la humildad de no erigirse en escuela, de no sistematizarse, de no querer ser más de lo que es: una aparición dentro de una poesía nacional, un reportaje a un mundo desconocido hasta entonces por la poesía boliviana. De acuerdo a de la Vega, el surrealismo boliviano no se conceptualiza como respuesta obediente e incondicional al modelo francés. Si bien hay un proyecto compartido (el deseo de alterar las estructuras racionales del conocimiento y de explorar el universo onírico), los distancia la íntima especificidad del sueño propio. Como mostraré más adelante, en la poética saenciana el sueño propio, que coincide con la búsqueda de un espacio para ser y estar en el mundo, está más próximo a la lógica cultural andina y a la fenomenología heideggeriana

que al surrealismo francés o al psicoanálisis. Volveré más tarde sobre esto, cuando el estudio de otros poemas y otros textos legitime mi posición respecto a la problemática del surrealismo en Saenz y al carácter andino de su poética. Por ahora, hay otro aspecto que merece atención: la enigmática naturaleza del *tú* interlocutor. ¿A quién se dirige el hablante? ¿Qué esconde este pronombre sin referente? No deja de preocupar que el poema termine con un apóstrofe aparentemente sin destinatario:

[el otro lado de la noche] —está a la vera de tu cuerpo
y está al mismo tiempo a una distancia inimaginable de él. (12).

Ya al estudiar “Arbol entre dos muros” vimos que el apóstrofe constituye un instrumento poético privilegiado que sin reducirse al acto de dirigirse verbalmente a alguien comparte, con el presente, la capacidad de hacer que *algo ocurra*. Pero para comprender apropiadamente la dimensión que esta modalidad adquiere en el poema de Saenz conviene ampliar esta observación. Señalar, por ejemplo, que en un poema apostrófico las marcas lingüísticas *yo, tú* o *ellos*, no son marcas que denotan necesariamente la presencia de otros; al contrario, pueden denotar modificaciones en la mente del que habla. En la década de los 80, cuando la reflexión post-estructuralista se encontraba en proceso de transición al postmodernismo, los teóricos de la literatura se interesaron en el apóstrofe lírico porque su estudio les permitía deconstruir las totalidades narrativas. Jonathan Culler, por ejemplo, observó:

El hecho de que el apóstrofe se acerque más al drama mental del “sí mismo” que a una relación entre un Yo y un Tú, emerge con especial claridad en poemas con múltiples apóstrofes [...] Esta internalización es importante porque funciona contra la narrativa y sus acompañamientos: secuencialidad, causalidad, tiempo, significado teleológico. (*Pursuit of Signs*, 148).

Con anterioridad a esta “construcción teórica” que se hizo del apóstrofe, Martínez Bonati había elaborado, en la década de los 70, una reflexión que no ha perdido validez teórica. Refiriéndose a los “modos del decir” escribe, en *La estructura de la obra literaria*:

No todo hablar es transmisión de conocimientos, información. El hablar sirve también a otras formas de la relación interhumana, y a la relación consigo mismo. Por eso es a menudo, con pleno sentido, tan redundante. [...] En general, la representación de un estado interior, no “expresa” fundamentalmente al estado representado, sino al acto de reflexionar sobre él y comunicarlo. (xxi, 95).

Estas consideraciones en torno a las formas discursivas de relacionarse consigo mismo alcanza su expresión más elocuente en los escritos de Bakhtin quien, para postular el principio de la intertextualidad como condición inherente al discurso, se vio en la necesidad de reformular su tesis inicial del discurso dialógico. Si bien en 1929 Bakhtin oponía el discurso dialógico al monológico, caracterizado por una falta de voces segundas, no tardó en reconsiderar esta distinción y admitir la legítima posibilidad de un dialogismo interior o situación en la que *yo* dialoga consigo mismo.¹⁴ Por tanto es posible distinguir en el discurso apostrófico una dimensión a menudo poco indagada: el dialogismo interior, profundamente vinculado al drama interno del ser. La importancia de esta interiorización reside en la inestabilidad que produce en el que habla, que ve afectada su identidad de sujeto una vez que el centralismo de *yo* deja de constituir espacio seguro. En estas circunstancias *tú* más que encarnar la presencia de un interlocutor factual o el solipsismo de un ego encarna la otredad fundamental, la abstracción de lo diferente a sí mismo. Esta inestabilidad del sujeto contrae la inestabilidad del discurso y sugiere que la pareja *yo-tú*, además de una relación interpersonal, puede también plantear una escisión epistemológica. Dentro de la lógica del poema de Saenz esta escisión genera una serie de posibilidades e imposibilidades: hay algo invisible (el *otro* lado de la noche) y alguien que no puede ver (*yo*); paralelamente, hay algo visible (la noche doméstica) y alguien que puede ver (*tú*). Consecuentemente el conocimiento de lo invisible supondrá, por parte del hablante, una descentralización de su *yo* y una mediación con ese estrato de la conciencia que escapa al control de la razón y que encarna en el pronombre *tú*.

La escisión *yo-tú* adquiere así el carácter de un complejo diálogo interno que actualiza simultáneamente dos dimensiones de un mismo sujeto y dos dimensiones de la realidad. Como sugiere Antezana (1986, 234-235), si el diálogo se rompiera en alguna forma de monólogo de *yo*, nos quedaríamos con el mundo de los lugares comunes; al contrario, si primara un monólogo de *tú*, nos perderíamos en medio de indetermina-

14 Pese a que el trabajo de Bakhtin está básicamente orientado hacia el estudio de la novela, considerada como la forma intertextual por antonomasia en oposición a la poesía que –de acuerdo a este teórico– no lo es, sus postulados teóricos son susceptibles de extenderse al estudio de la poesía. Esto, porque si bien las separa genéricamente como formas, Bakhtin asume que el día que la poesía explore recursos intertextuales estará a la par de la novela. Al respecto, véase Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique: suivi de écrits du cercle de bakhtine* (1981): 99-106.

ciones y desaparecería la referencia necesaria que proporciona el espacio visible. El poema revela esta tensión entre las posibilidades e imposibilidades de ver lo invisible, y de conocer lo inconocible. En estas circunstancias las constantes redundancias y desbordamientos que comete el discurso más que excesos descontrolados, pueden ser vistos como las consecuencias del drama de un sujeto en proceso de replantearse los fundamentos que sostienen el conocimiento humano.

Hasta aquí lo que puede ofrecer una lectura apegada al circuito lingüístico del texto. Cabe ahora señalar hasta qué punto el poema de Saenz registra un fenómeno análogo al observado en el de Pacheco: aquí también el acto de producir una enunciación y los instrumentos formales que la ejecutan transgreden los principios estipulados por la teoría de los actos del lenguaje y la lingüística de Benveniste.

“Arbol entre dos muros” mostró que los *juegos* literarios del lenguaje tienen la capacidad de poner en crisis el conocer que estas disciplinas tuvieron del lenguaje. El poema de Saenz reclama todavía más al insinuar que, para esas disciplinas, el lenguaje fue concebido como la garantía de que es posible y deseable un sistema estable de significaciones. El trabajo de Saenz revela las limitaciones de esa garantía y pone de manifiesto un hecho singular: toda vez que el lenguaje (poético o no) es visto como fuente de seguridades no es el *lenguaje* en sí mismo el principio de determinación, sino el discurso o la conciencia que lo habla. Por tanto cualquier teoría o metodología que se proponga un estudio del lenguaje deberá sensibilizarse ante la inestabilidad de la significación y considerar que no sólo los usos literarios del lenguaje sino su ser mismo, ordinario o no, está nutrido de indeterminaciones y no, como lo quiso la filosofía del lenguaje, de seguridades, logros y “actos felices”.

Otro tanto puede decirse en relación a la lingüística de Benveniste. Pese a que formalmente en el poema de Saenz se cumplen los rasgos característicos de una situación de enunciación (introducción del que habla y localización de su *aquí-ahora*), es muy conflictiva la naturaleza de este *yo* y de su *aquí-ahora*. El uso que el hablante hace del apóstrofe indica que en este poema ningún criterio gramatical o lingüístico posee autoridad terminal. Ni el pronombre personal *yo* garantiza la presencia de un sujeto inserto en la tradición humanista, ni los deícticos espaciales avalan un sitio conocido donde se produce la enunciación. Al contrario, *yo* deja de funcionar como centro de referencia interna y se convierte en una instancia indeterminada y desprovista de su antiguo rol, aquel que lo señalaba como fuente estable de significación. Análogamente los indicadores de espacialidad y temporalidad dejan de re-

ferirse al mundo de los lugares comunes para ampliar la percepción hacia espacialidades carentes de referencialidad física. La crítica literaria carece de terminología apropiada para designarlas, pero no sucede lo mismo con otras disciplinas. La física moderna, por ejemplo, ha introducido el concepto de *elsewhere* (en otra parte) como metáfora de estas espacialidades no referenciales (Merrell, 103-105). Definido como “punto desconocido en el tiempo”, *elsewhere* sugiere la existencia de espacialidades ignoradas por la física newtoniana y los sistemas racionalistas de conocimiento pero accesibles a más de una reflexión teórica o filosófica. Desde una perspectiva filosófica, la semiótica de Peirce comparte el conocimiento de este tipo de espacialidades, y se refiere a ellas como un *continuo indiferenciado de posibilidades*. También la deconstrucción introduce un término afin: *somewhere else* (en otro lugar) y sitúa allí la experiencia de lo nuevo y el campo infinito de la *différance*.¹⁵

Pero además de provocar estas reflexiones emergentes del pensamiento filosófico contemporáneo y que representan ya una crítica a la racionalidad moderna, la poética saenciana permite ahondar en una tradición cultural que, como la andina, aborda la misma problemática desde una lógica distinta. Pese a la tendencia a ignorar en el trabajo de este poeta rasgos culturales andinos, considero que estos no sólo están presentes en su obra, sino que además repercuten en todos los órdenes de su discurso. Esta presencia se manifiesta en el modo “andino” en que Saenz concibe el espacio y se instala en él. Abarcar ese “modo” exige un replanteamiento de las interpretaciones a las que han llegado los estudiosos del mundo andino. En su artículo “Pacha: en torno al pensamiento aymara” incluido en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (1987), Thérèse Bouysson-Cassagne y Olivia Harris fundan perspectivas renovadoras para el estudio y conocimiento de la espacial-

15 Frecuentemente atribuido a Derrida, el término *différance* proviene de filosofías anteriores, como la nietzschiana y la heideggeriana, que lo pensaron como síntoma de lo que divide pero al mismo tiempo reúne. Y esto, dentro de una dialéctica abierta al infinito. En sus últimos escritos Heidegger expone el carácter intrínsecamente paradójico del término:

La intimidad entre el mundo y la cosa no es una fusión. Esta intimidad sólo se obtiene cuando lo íntimo –el mundo y la cosa– se divide limpiamente y permanece separado. En medio de los dos, entre el mundo y la cosa, en su intersección, prevalece la división: una *difference*. [...] Aquí la palabra *difference* no está usada en sentido convencional. Lo que ahora nombra no es un concepto genérico aplicable a varios tipos de diferencias. Existe únicamente como esta singular *difference*. (*Poetry, Language, Thought*, 202).

dad andina. Sospechando que ésta es una realidad todavía desconocida, ven la necesidad de investigar, desde una perspectiva post-metafísica, cómo el ser andino entiende el espacio en que vive y cómo se ubica en él. La segunda parte del artículo –y también la más sugerente– es una aproximación a la lógica espacial y temporal de la antigua cosmovisión andina. De acuerdo a las autoras ésta gravita en torno a tres principios diferenciales que regulan la permanencia humana en el mundo: una tendencia a unir los contrarios (*Taypi*); una tendencia a separarlos (*Puruma*) y una tendencia a mantener entre ellos un principio de irreconciliabilidad (*Awqa* o *Pacha Kuti*). Mientras las dos primeras son fácilmente interpretadas de acuerdo al modelo dialéctico de oposición complementaria,¹⁶ la tercera ofrece resistencia ya que, al privilegiar la diferencia sobre la semejanza, imposibilita la dialéctica de los contrarios. Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris no pueden dejar de preguntarse por qué las cosas, en esta dimensión del pensamiento andino, se resisten a estar juntas o, dicho de otra manera, deben existir en permanente lucha. Admiten que la respuesta más fácil sería atribuir la situación a las intensas guerras expansionistas que desde épocas muy antiguas asolaron el mundo andino, pero la explicación histórica tampoco satisface, una vez que es confrontada con los escritos de Bertonio, quien deja claramente establecido que el concepto *Awqa* va mucho más allá de una explicación exclusivamente histórica, aproximándose más a lo que el cronista entendió por metáfora: un campo semántico muy vasto, mucho más fundamental que cualquier noción occidental de enemigo. (“Pacha: en torno al pensamiento aymara”, 29).

Pese al acierto con que estas antropólogas señalan la complejidad del concepto *Awqa*, sus investigaciones no captan del todo su semántica distintiva, básicamente porque evitan el riesgo de enfrentar la metáfora y prefieren buscar caminos de conciliación. Un ritual milenario (*Tinku*) destinado a enfrentar a los contrarios sirve para estos propósitos. Descrito como una zona de encuentro en la que conviven mitades antagónicas, el *Tinku* es visto como un camino de conciliación y superación de la diferencia. Apunta a restablecer el equilibrio de un tiempo mítico original donde todo era una totalidad armoniosa. Otro argumento que sirve para disolver la diferencia es el concepto andino de *Kuti*, que sig-

16 Consiste este modelo en juntar o igualar lo diferente mediante una combinación de sus elementos. El concepto *Taypi*, por ejemplo, permite que todo lo separado por *Puruma* encuentre su equilibrio.

nifica cambio, vuelta. Por medio de esta inversión cada elemento se va alternando con su opuesto en un reiterado vaivén, anulando una vez más la diferencia en favor de un equilibrio restaurador. Se deduce de esta argumentación que el sujeto andino entiende y habita el espacio en términos de conciliación y búsqueda de equilibrio. Casi inmediatamente surge una pregunta problematizadora: ¿acaso no es en la racionalidad de la metafísica occidental donde más arraigado está este deseo de justo medio? El proyecto de Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris, que desde la primera página señaló al pensamiento andino como una realidad todavía desconocida y abierta a un pensar post-metafísico, se ve incompleto precisamente por una falta de reflexión post-metafísica. El prejuicio de privilegiar el equilibrio, el centro, la totalidad, termina por traicionar el proyecto del libro. Si las autoras hubieran sido más consecuentes con el epígrafe de Heidegger con el que inauguran su texto (“Lo gravísimo de nuestra época grave es que todavía no pensamos”),¹⁷ tal vez habrían considerado la necesidad de darle a *Awqa*, el principio de la irreconciliabilidad, una atención más detenida. Pero para eso había que ser poeta o filósofo porque, como mostraré más adelante, la dificultad del concepto *Awqa* es de carácter epistemológico: expresa la posibilidad de una semántica distintiva a partir de la cual toma forma y fuerza lo que llamo “lógica cultural andina”.

La poesía de Saenz, ajena a preocupaciones antropológicas o historiográficas, sí despliega un pensar post-metafísico. Sin limitarse a una tematización del dualismo simbólico andino, recupera los vértices más sutiles y por eso mismo menos indagados de este pensamiento: su carácter agonístico, magistralmente expresado en el principio de la irreconciliabilidad de contrarios. Este principio, tan incomprendido por antropólogos e historiadores es, en mi opinión, indispensable para abordar la complejidad de la lógica cultural andina en general y aymara en particular.

La idea de que una lucha ritual entre las mitades antagónicas que conforman el universo es el principio divino que organiza la vida, legitima esta argumentación. En la lucha, *Alax Pacha* (que más que al mundo de arriba, como quieren los antropólogos, apela al mundo de lejos), enfrenta a su contrario *Manqha Pacha* (mundo de abajo) en un espacio ritual: *Aka pacha*, la tierra, que está en el centro y señala *este* mundo.

17 La cita está tomada de una de las últimas conferencias de Heidegger en la Universidad de Freiburg (1951-1952). A esta serie de conferencias Heidegger tituló *Was Heisst Denken?* (¿Qué es pensar?).

Muy claramente la epistemología andina establece marcas distintivas entre el mundo y la realidad que conocemos (la tierra) y los mundos y las realidades que desconocemos, situados más allá de la percepción ordinaria y de la conciencia racionalizada. A diferencia del pensamiento náhuatl, donde la tierra es pensada como el sitio de lo efímero, en el andino es concebida como un espacio de tensionalidad. No sólo es un sitio estratégico entre el mundo de *aquí* y el mundo de *allí*, también es la morada de una divinidad inmemorial: Pachamama.¹⁸ En virtud a esta ambivalencia la tierra es divina y profana a la vez. En su fase profana se aproxima al concepto náhuatl de *sitio de lo efímero*, pero en su fase divina encarna un espacio sagrado, un sitio de mediación y encuentro con lo *otro* que desconocemos. Es en relación a este espacio sagrado que adquieren sentido el mundo de lejos (*Alax Pacha*) y el mundo de abajo (*Manqha Pacha*), ya que sus encuentros periódicos se producen precisamente por mediación de la tierra divinizada, que exige de ellos una lucha en la que habrán de enfrentarse sin necesariamente reconciliarse en una síntesis reductora o en un equilibrio restaurador. Más que la primacía de un vencedor o el equilibrio de una síntesis prevalecerá el carácter permanente de una acción en curso.

Si en el pensamiento náhuatl tiempo y espacio configuran un principio de movimiento con características apocalípticas, en el pensamiento andino cristalizan un principio agonístico de permanencia: a lo que tien-

18 Hasta hace poco la mayoría de escritos coloniales, etnográficos y antropológicos señalaban a *Pachamama* como una divinidad materno telúrica. Era la madre-tierra (*Pacha*=tierra y *Mama*=madre), divinidad agrícola benigna que nutre y fertiliza. Esta visión fue cuestionada por Ana María Mariscotti cuando en *Pachamama santa tierra* (25-31), puso en evidencia el poco conocimiento que aún hoy se tiene de esta divinidad, ya que no sólo etimológicamente no se han agotado las posibilidades interpretativas del término *Pachamama*, sino que nada concreto se sabe respecto a su génesis. Observa Mariscotti que a comienzos del siglo XVII la voz *PACHA* había adquirido la ambivalencia conceptual de un sentido de tiempo y otro de espacio. De aquí que sea más apropiado pensar a *Pachamama* como a una entidad tutelar vinculada con nociones temporales y espaciales. *Pachamama* deja por tanto de representar un sentido unívoco (madre-tierra) y empieza a interpretar la complejidad de la cosmovisión andina, que es donde cristaliza la percepción del tiempo y del espacio.

Metodológicamente estos replanteamientos sugieren que el estudio del mundo andino debería abordarse con instrumentos más apropiados a su naturaleza. Más que proponer un estudio de su "cosmovisión" (que remitirá siempre a percepciones occidentalizadas del tiempo y del espacio) habría que plantearse el conocimiento de su *Pacha* (que permitirá conocer una temporalidad y una espacialidad propiamente andina).

de el sujeto andino es a luchar por un espacio sagrado para ser y estar en el mundo. Un espacio que no está situado ni en el mundo de *aquí* ni en el de *allí* exclusivamente, sino que se origina en virtud de una lucha ritual que proyecta el uno en el otro. La poesía de Saenz está precisamente cifrada en este tipo de búsqueda. Atenta a las manifestaciones del mundo de *aquí*, acecha las revelaciones del mundo de *allí*.

Hasta aquí algunas de las ideas desarrolladas por Saenz que sugieren directas concomitancias con la lógica cultural andina, las mantendré como marco de fondo en lo que sigue de este trabajo. Hay que tener en cuenta, asimismo, que en estas ideas sustento la pertinencia de estudiar su poética en relación al contexto andino. Hechas estas observaciones veamos ahora lo que la discusión lenguaje ordinario-lenguaje poético nos dice en el caso de Saenz.

Un discurso que llama la atención sobre zonas tan marginales de la percepción, más que provocar un contra-discurso al lenguaje ordinario provoca una serie de reflexiones en torno al campo epistemológico en el que surge el concepto que tenemos de "lenguaje". En principio, sugiere que la dicotomía lenguaje ordinario-lenguaje poético es, en sentido estricto, intencional y dirigida, ya que traduce un deseo de preservar el mundo como representación y la conciencia que lo legitima. Sólo si existe un referente incuestionable para representarse el mundo, estará garantizado el poder de controlarlo. El poema de Saenz vulnera esa garantía; aspira a que el lenguaje exista en otras condiciones, que pueda salir del control de la representación y abra paso al conocimiento de otras realidades. La crisis de significación que registran sus versos se debe menos a la práctica de un lenguaje poético (que en rigor también puede ser autoritario y cerrado en la significación monosémica) como al abandono de la ilusión referencial en que se basa el pensamiento representado, introducido en América a raíz de la Conquista y culturalmente identificado con los valores de la modernidad, siempre tendientes a construir hegemonías excluyentes de la diferencia. Si el estudio de "Arbol entre dos muros" insinuaba que la discusión lenguaje ordinario-lenguaje poético más que encarnar dos categorías de lenguaje encarna dos formas de percibir el mundo; el poema de Saenz radicaliza la hipótesis. Sugiere abandonar la distinción lenguaje ordinario vs. lenguaje poético y empezar a concibir al lenguaje (y por tanto la percepción de la realidad) como acontecimientos anteriores a esta dicotomía.

Esta sospecha trae a colación aportes lingüísticos y filosóficos directamente relacionados al estudio del discurso poético. La lingüística de orientación filosófica, por ejemplo, ha llegado a formulaciones

similares al concebir un cambio en la función del signo. Rota la relación referencial entre significantes y significados, el lenguaje escapa a la prisión que le diera el signo saussuriano y se sitúa fuera del alcance de la conciencia racionalizada, exponiéndose a procesos de transformación y enfrentándose a lo desconocido. Al abrirse el signo a lo diferente a sí mismo, se abre también a lo no disponible para la percepción inmediata, al *otro* lado de las cosas. Ya en terreno propiamente filosófico, el trabajo de Martín Heidegger expone esta misma problemática desde el punto de vista del fenómeno artístico.¹⁹ Subrayando que el ser del lenguaje es irreductible al concepto, sugiere Heidegger que, para conocerlo, antes de fijar la vista en las conceptualizaciones que nos hagamos de él tendríamos que volver la vista hacia nosotros mismos, puesto que somos nosotros, sus usuarios, quienes le damos vida. A través de nosotros y de nuestros discursos el lenguaje habla. Significativamente es en el discurso poético donde Heidegger sitúa el ser del lenguaje, ya que es allí donde se quiebra el cerco de la percepción ordinaria y, como deja entrever el poema de Saenz, nos aventuramos a pensar lo impensable y conocer lo inconocible. Pero a diferencia de Heidegger, que sitúa sus reflexiones en un plano exclusivamente ontológico, la poesía de Saenz (y también la de Pacheco) requieren un "salir" de la neutralidad reflexiva y un "anclaje" en su alteridad histórica y cultural. De aquí que el desafío metafísico de lo *otro*, lo desconocido, es inseparable del desafío material del *Otro* cultural, visible en la persona de un aymara, un cholo o un cargador.

Llegado el análisis a este punto, se hace necesario relacionar el poema de Saenz con el de Pacheco y recapitular así los planteamientos de este primer capítulo. Comenzando por lo obvio: es evidente que en ambos casos una búsqueda de espacio para vivir motiva el discurso; pero mientras "Arbol entre dos muros" denuncia el apocalipsis de ese espacio, el poema 1 de *La noche* lo reafirma en el deseo y en la búsqueda. De esta opción estratégica dependerá la diferencia de énfasis que cada una de estas poéticas ha de dar a la búsqueda de espacio. Mientras en Pacheco la búsqueda articulará una experiencia del mundo apocalípticamente temporalista, en Saenz tendrá carácter propiamente espacial, porque lo relevante será luchar por *estar* y *permanecer* en un espacio alternativo. Dos metáforas espaciales provenientes del pensa-

19 Estas ideas están expresadas y desarrolladas en el ensayo titulado "Language" e incluido en *Poetry, Language, Thought*, 189-210.

miento prehispánico van a expresar estos haceres: la metáfora del movimiento y la transformación (procedente del pensamiento náhuatl), y la metáfora del *otro* lado de las cosas (procedente del pensamiento andino). Metáforas radicales, por cuanto suponen el rescate de memorias y saberes que desde la conquista, se han conservado como realidades "aparte". En lo que sigue de este estudio vamos a ver cómo José Emilio Pacheco y Jaime Saenz han sabido dialogar con esas memorias y esos saberes que, no obstante su alteridad y marginalidad respecto a las culturas hegemónicas que las desplazan, conservan ciega obstinación por quedarse en la historia. Con ello, ofrecen alternativas creativas para reinterpretar la crisis de la razón moderna y el advenimiento de la postmodernidad en el seno de sociedades multiétnicas y con altos índices de premodernidad.

Capítulo II

¿...y para qué poetas en tiempos de indigencia?

Hölderlin

En el capítulo precedente hemos visto que a través de dos metáforas provenientes del pensamiento prehispánico las poéticas estudiadas rebalsa la lógica de la representación y el imaginario racional de la modernidad. En este capítulo estudiaré la metáfora temporal del movimiento y la transformación y dedicaré el siguiente al estudio de la metáfora espacial del otro lado de las cosas.

Cuatro son los textos que he seleccionado para este propósito: *Los elementos de la noche* (1963) y *Los trabajos del mar* (1983) de Pacheco y *Muerte por el tacto* (1957) y *La noche* (1984) de Saenz. En ambos casos se trata de textos intencionalmente polarizados, media entre ellos no sólo un lapso temporal (20 años en el primer caso y 27 en el segundo), sino también la publicación de textos importantes como *El reposo del fuego*, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, *Irás y no volverás*, *Islas a la deriva* y *Desde entonces*, en el caso de Pacheco. En el de Saenz, *Aniversario de una visión*, *Visitante Profundo*, *El frío*, *Recorrer esta distancia*, *Bruckner*, *Las tinieblas*, *Imágenes paceñas*, *Felipe Delgado* y *Al pasar un cometa*. Nótese también que mientras *La noche* cierra el ciclo poético saenciano (es literalmente su último poemario), *Los trabajos del mar* es un texto intermedio; le suceden, hasta el momento, *Miro la tierra* (1986), *Ciudad de la memoria* (1989), *El silencio de la luna* (1994) y *La arena errante* (1999). La funcionalidad de esta polarización se apreciará cuando, en el desarrollo del análisis, la situación relacional de los textos seleccionados permita la movilidad ne-

cesaria para, sin detenerse libro por libro, referirse a toda la obra. Se trata, por tanto, de estudiar estas poéticas desde perspectivas no limitadas por el poema individual, el libro, o una época determinada, sino más bien abiertas a los efectos y progresiones de sus metáforas radicales.

La metáfora del movimiento y la transformación: estudio de una estética y una poética temporalistas

No es novedad identificar la poesía de Pacheco bajo el signo de la temporalidad, ya hemos visto que invariablemente la crítica coincide en ello. Sin embargo, también invariablemente deja sin precisar su funcionamiento y el fondo epistemológico del que emerge. Estas imprecisiones en el estudio de un aspecto cardinal en la poesía pachequiana reclaman la reconsideración de algunos de los postulados críticos alcanzados y la necesidad de nuevas indagaciones.

En principio, es interesante observar que la mayoría de los críticos de Pacheco se manifestaron (todavía se manifiestan) a raíz de sus primeros libros. Incluso la última colección de estudios críticos, editada por Hugo Verani y titulada *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica* (1993), incluye muy pocos trabajos estrictamente novedosos, frescos, nuevos, que permitan conocer el trabajo de este poeta desde perspectivas que no sean las ya canonizadas por la crítica de los años setenta y ochenta, tan apegadas al veredicto que sobre la poesía de Pacheco diera alguna vez Octavio Paz. Esta misma crítica ha legitimizado un tipo de lectura que, patrocinada por el autor de *El arco y la lira*, ve en esta práctica poética dos épocas o períodos diferentes. El primero; de perfeccionamiento, control expresivo y actitud filosófica, constituido por los dos primeros libros: *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966). El segundo, supuestamente operador de un cambio fundamental, integra la obra posterior, más bien existencial y crítica, de "versatilidad estructural" y naturaleza "intertextual" y "conversacional".¹ Así,

1 Esta periodización de la producción poética de Pacheco se origina en el prólogo de Octavio Paz a *Poesía en movimiento* (1966, 3-34), donde el autor-Pacheco es caracterizado bajo el signo de la permanencia, que de acuerdo al *I Ching* corresponde al lago. Por tanto es visto como "poeta que se contiene en una claridad quieta", representando la crítica y la lucidez pero, al mismo tiempo, enfrentando el peligro de la permanencia: el estancamiento. Esta insinuación fue acogida por gran parte de los críticos de Pacheco, que leen en ella un llamado de atención. Oviedo, por ejemplo, sostiene que: "a partir de 1969, Pacheco rompe con esa primera etapa y abandona

organizada apriori de acuerdo a determinadas categorías taxomáticas, el estudio de la obra poética pachequiana ha sido incorporado al discurso crítico bajo el signo del cambio de una poesía de actitud filosófica a una de naturaleza más bien existencial, crítica y anecdótica; según la apreciación de estudiosos como Gabriel Zaid, José Miguel Oviedo, Samuel Gordon y Andrew Debicki. Según Rodríguez-Alcalá, el cambio se da entre la erudición esotérica de los primeros textos y la trivialidad asfixiante de los últimos. En lo que todos están de acuerdo es en señalar el *tiempo* como tema obsesivo y fundamental.

La lectura que he ofrecido de “Arbol entre dos muros” problematiza estos argumentos y sugiere que la tesis de periodización impide conocer la progresión y radicalización de una experiencia temporalista de la realidad que lejos de ser privilegio de una segunda época, constituye el eje sobre el que está pensada y expresada esta poesía. De aquí que convertir el componente temporal en tema favorito corre el riesgo de perder de vista el espesor del proyecto pachequiano. El germen de este proyecto está expresado en uno de los epigramas de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*: “Tenemos una sola cosa que describir: / este mundo”. En su desarrollo, la propuesta da paso a una experiencia temporalista de ese mundo:

El mundo suena a hueco. En su corteza
ha crecido el temor. Un hombre a veces
puede mirarse vivo. Pero el **tiempo**²
le quitará el orgullo y en su boca
hará crecer el polvo, ese lenguaje
que hablan todas las cosas. (*Tarde o temprano*, 29).

Perteneciente a un mundo que “suena a hueco”, la poética pachequiana adquiere conciencia de estar viviendo aquello que con tanto acierto Hölderlin definiera como *tiempos de indigencia*:

Nada altera el desastre: llena el mundo
la caudal pesadumbre de la sangre.

un camino seguro por otro lleno de riesgos” (1976, 46). Más severas son las apreciaciones de Rodríguez-Alcalá, que concluye su artículo “Sobre la poesía última de José Emilio Pacheco” subrayando que: “... nuestro poeta debe romper sus límites. Si el desarrollo ofrecido de la opinión de Paz ha ayudado a explicar la razón de algunas notas negativas de la poesía de Pacheco, cabe ahora resumir lo dicho e insinuado reformulando el consejo del gran poeta en términos propios: Pacheco no debe buscar ‘modernidad’ ni ‘originalidad’ en lo adventicio. No debe ahogar su lenguaje poético en afanes de lacerismo aforístico y de un ‘cosmopolitismo’ no bien entendido” (1976, 70).

2 El énfasis me pertenece.

Es hoguera el poema
y no perdura. (*Tarde o temprano*, 36, 57).

Heidegger, el filósofo que más lúcidamente sintió la presencia de Hölderlin en la poesía del siglo XX apunta que, en este contexto, "la palabra *tiempo* significa la era a la que pertenecemos". Y agrega: "El tiempo (y los poetas) en tiempos de indigencia se tornan todavía más indigentes. Han crecido tan indigentes, que ya ni siquiera entienden la falta de los Dioses como una falta" (1975, 91-94). En la poesía pachequiana nuestro tiempo está precisamente percibido en estos términos, pero por distintas razones. Las causas de su indigencia derivan de la infinita capacidad destructiva desarrollada por el ser humano y los ejes de poder que éste construye. Cómo y a través de qué estrategias discursivas Pacheco expresará este sentimiento de *indigencia* que permea la época, va a constituir el cuerpo de su propuesta poética. Hay que agregar que la misma será, en gran medida, producto de una toma de posición respecto a los diversos caminos abiertos por la poesía latinoamericana contemporánea, que van desde la formulación del anti-poema y la poesía metafísica hasta el exteriorismo, el conversacionalismo y el testimonio.

Reaccionando contra una estética de tradición vanguardista cuya expresión quintaesenciada era en México la poesía a la manera de Octavio Paz, Pacheco optará por los caminos que él mismo señaló como la "otra vanguardia", y que define así:

Junto a la vanguardia que encuentra su punto de partida en la pluralidad de "ismos" europeos aparece en la poesía hispanoamericana otra corriente: casi medio siglo después será reconocida como vanguardia y llamada "antipoesía" y "poesía conversacional", dos cosas afines, aunque no idénticas. Esta corriente, realista y no surrealista, se origina en la "New Poetry" norteamericana. ("Nota sobre la otra vanguardia", 327).

No es mi propósito en este momento discutir la ligereza con que es aquí tratada la tradición "clásica" del vanguardismo latinoamericano. Me interesa más bien destacar la percepción de esa "otra vanguardia", ya que de ella y de sus precursores (T.S. Eliot, Ezra Pound, Robert Frost, Wallace Stevens), tomará Pacheco el lenguaje y la actitud que necesita para expresar esa *indigencia* que permea la época y que ha convertido a nuestro tiempo en un sitio de desastre incapaz de (re)actualizar el *mundo en movimiento* que nos mostrara "Arbol entre dos muros". De aquí la pertinencia de estudiar la problemática temporal de esta poesía a par-

tir de la modalidad que la origina: la metáfora del movimiento y la transformación. Por razones de método estudiaré primero su funcionamiento a propósito de los comportamientos textuales que registra. Esto permitirá observar de qué manera actúa incluso en zonas generalmente no contaminadas por factores de temporalidad, tales como la organización textual del poema o las circunstancias de su publicación. En una segunda aproximación abordaré su funcionamiento a nivel discursivo.

1. La funcionalidad textual de la metáfora del movimiento y la transformación: el sesgo postmodernista del proyecto pachequiano

Dos aspectos ayudarán a comprender la funcionalidad textual de la metáfora del movimiento y la transformación: (a) la historia editorial de *Los elementos de la noche* y (b) las manifestaciones del desorden en los textos pachequianos.

a. La historia editorial de *Los elementos de la noche*

Una mirada paradigmática a la historia editorial de este primer libro muestra cómo, desde muy temprano, la poética pachequiana se negó a todo tipo de clausura temporal. Bajo el título *Los elementos de la noche* (*Los elementos*) apareció, en 1963, el primer libro de poemas de Pacheco. Esto no es asombroso. Lo asombroso viene después, cuando diecisiete años más tarde el texto de este libro reapareció primero en la colección titulada *Tarde o temprano* (1980) y luego, parcialmente, en *Fin de siglo* (1984). No es extraño que un poemario sea reeditado e incluido en antologías, lo extraño es que ni *Tarde o temprano* ni *Fin de siglo* son precisamente antologías, ni los poemas reaparecen tal como fueron publicados en su primera edición. Importantes cambios han ocurrido entre la primera edición y las *recopilaciones* de 1980 y 1984, donde los mismos poemas reaparecen alterados, re-trabajados, transformados, a tal punto, que más que de ediciones podríamos hablar de apariciones.³ Veamos algunos ejemplos de cómo, a través de sus diferentes apariciones, los poe-

3 *Los elementos de La noche* cuenta hasta la fecha con varias reediciones, pero son sus apariciones en *Tarde o temprano* y *Fin de siglo* las que mejor permiten conocer los procesos transformacionales operados en los poemas.

mas van transformándose. El poema inaugural "Arbol entre dos muros" servirá para ilustrar estos procesos. En su primera aparición (1963) este poema registra 5 estrofas y 22 versos. En la segunda (1980) 6 estrofas y 42 versos; y en la tercera (1984) 4 estrofas y 22 versos. Para apreciar de cerca la radicalidad de estas transformaciones reproduzco las distintas apariciones de la primera estrofa:

(Primera aparición, 1963)

Sitiado entre dos noches
el día alza su espada de claridad:
mar de luz que se levanta afilándose,
selva que aísla del reloj al minuto.

(Segunda aparición, 1980, en *Tarde o temprano*)

Sitiado entre dos noches,
pozos de agua que espera,
el día nace, gira sobre su aire y su memoria,
alza su espada de claridad:
mar de luz que se levanta afilándose,
vaso en que vibra el resplandor del mundo,
selva que aísla del reloj al minuto

(Tercera aparición, 1984, en *Fin de siglo*)

Sitiado entre dos noches
el día alza su espada de claridad:
mar de luz que se levanta afilándose,
selva que aísla del reloj al minuto

Con pocas excepciones (por ejemplo el poema "Presencia" que permanece siempre igual), el fenómeno se repite sistemáticamente no sólo en *Los elementos*, sino también en buena parte de la producción poética de Pacheco. ¿Nos encontramos frente a errores de imprenta o simplemente frente a textos diferentes? ¿Debemos compartir, con algunos críticos, el argumento de que se trata de "revisiones que otorgan barnices de madurez a libros esencialmente juveniles"? (Villena, 18). Ni lo uno ni lo otro. Frecuentemente la última aparición de un poema no es una reproducción a la letra de la primera versión, pero, cosa extraña, tampoco su versión última. Tan constante es esta preocupación por provocar alteraciones y cambios, que empieza a significar y a adquirir estatuto teórico, hasta convertirse en una modalidad específica a esta práctica poética. En su polo más extremo el proceso adquiere comportamientos sorprendentes que, además de provocar apariciones, provoca

también desapariciones. *Los elementos* es un texto precisamente rico en apariciones y desapariciones. Ya vimos un ejemplo de las primeras, veamos ahora las circunstancias en que se producen las segundas. Compárese el Índice de la primera aparición de este texto con el de la supuestamente última:

Índice de Los elementos de la noche
(primera aparición, 1963)

Índice

I. Primera condición

Arbol entre dos muros, 13. Canción para inscribirse en una ola, 14. Jardín de arena, 15. El sol oscuro, 15. Mar que amanece, 16. Casida, 17. La enredadera.

II. De algún tiempo a esta parte

Los elementos de la noche, 21. Tarde enemiga, 22. De algún tiempo a esta parte, 23. Egloga octava, 25. Estancias, 27. Contra un diálogo inmóvil, 28. Luz y silencio, 30. La materia deshecha, 31. Presencia, 32. Como aguas divididas, 32. Exodo, 33.

III. Crecimiento del día

Inscripciones, 37. Crecimiento del día, 39.

IV. Aproximaciones

Horacio: Odas 1, 11 (Tu ne quaesieris...), 47. John Donne: La agonía, 48. Gérard de Nerval: El desdichado, 49. Charles Baudelaire: la cabellera, 49. Sed non satiata, 51. El vampiro, 52. Arthur Rimbaud: El barco ebrio, 53. Salvatore Quasimodo: A un poeta enemigo, 57. Un día basta a equilibrar el mundo, 58.

Índice de *Los elementos de la noche*
 ("última" aparición, 1980 en *Tarde o temprano*)

Índice

| | |
|------------|---|
| Nota | 9 |
|------------|---|

LOS ELEMENTOS DE LA NOCHE, 1958-1962

| | |
|---------------------------------------|----|
| I. Primera condición, 1958-1959 | 15 |
|---------------------------------------|----|

Arbol entre dos muros, 15. Canción para inscribirse en una ola, 14. Jardín de arena, 17. El sol oscuro, 18. Mar que amanece, 18. Casida, 19. La enredadera, 19.

| | |
|---|----|
| II. De algún tiempo a esta parte, 1960-1961 | 20 |
|---|----|

Los elementos de la noche, 20. Tarde enemiga, 21. De algún tiempo a esta parte, 22. Egloga octava, 23. Estancias, 25. Contra un diálogo inmóvil, 26. Luz y silencio, 27. La materia deshecha, 28. Presencia, 29. Como aguas divididas, 29. Exodo, 30.

| | |
|--------------------------------------|----|
| III. Crecimiento del día, 1962 | 30 |
|--------------------------------------|----|

Inscripciones, 30. Crecimiento del día, 32.

La última aparición de este texto nos enfrenta al caso extremo de desaparición de una sección completa del libro. Uno se preguntará qué ha pasado con los nueve poemas desaparecidos. Buscar respuestas es ya empezar a entenderse con la propuesta estética de esta poesía.

En principio nos damos cuenta que más que poemas en sentido tradicional, las composiciones desaparecidas conforman una categoría *sui generis* a la que el autor designó con el nombre de "Aproximaciones" y luego recopiló en la parte final de *Tarde o temprano*.⁴ Estas "Aproximaciones" son problemáticas porque implican un concepto de texto abierto y decentrado, no regido por criterios de continuidad y desprovisto de propiedad autorial. La falta de "temas" en sentido convencional, la inestabilidad autorial y la ausencia de principios y finales, expresan el perspectivismo de estas composiciones. Al mismo tiempo, explican el

⁴ Posteriormente la editorial Penélope de México publicó un texto titulado *Aproximaciones*, donde aparece la segunda serie de este tipo de composiciones.

ambiente de controversia que rodeó a esta producción poética y la designó como “postmoderna” por compartir, con la estética postmoderna, la desintegración de lógicas estructurantes y la imposibilidad de establecer norma alguna en estética. Frente a una desaparición, por ejemplo, muchos fueron los lectores que rechazaron la idea de que el principio de la ausencia (entendido como falta y carencia), lejos de empobrecer un texto lo enriquezca. La crítica más sagaz reconoció estas “Aproximaciones” como poemas traducidos y los sometió al juicio de la buena o mala traducción. Para Vargas Llosa, por ejemplo, las “Aproximaciones” constituyeron un éxito de traducción:

(En la última parte de *Los elementos de la noche*), bajo el título de “Aproximaciones”, aparecen traducidos al español con fidelidad y belleza, poemas de John Donne, Baudelaire, Rimbaud y Salvatore Quasimodo. En todas estas versiones, Pacheco sale airoso de esa operación audaz y casi imposible que es trasplantar un poema a otra lengua. (1987, 7).

En el extremo opuesto no faltan argumentos que, como el que cito a continuación, consideran saludable descontaminar la poesía de lo que juzgan poco original:

Entre los poemas originales (me refiero a los no traducidos) y mejor elaborados de *Irás y no volverás*, figuran tres dignos de especial mención...
(Rodríguez-Alcalá, 66).

En ambos casos la preocupación por buscar en una “Aproximación” el poema traducido o la falta de originalidad, pierde de vista la función estética que desempeñan estas composiciones. Si cambiamos la perspectiva y destacamos en ellas: (a) el efecto de discontinuidad que provocan y (b) la proximidad que generan con otros textos; veremos que lejos de remitir a la traducción o a la falta de originalidad, estas “Aproximaciones” exploran zonas de contacto y atracción con lo diferente. El resultado es la desestabilización del texto y de su lectura, ya que las condiciones que tradicionalmente los estabilizaban (la primacía de un original, que impone el concepto de versión definitiva; y la continuidad y homogeneidad textual), pierden su carácter necesario para dar lugar a procesos contingentes de movimiento y transformación, donde se eclipsan las presencias absolutas y los sentidos unívocos. Se aproxima así el texto escrito a experiencias artísticas interdisciplinarias como la puesta en escena de un texto fílmico (donde todo es movimiento y montaje) o la concepción cubista de la obra de arte (lograda en base a la incorporación de unidades autónomas estructuradas en situación de

metamorfosis). De esta última emerge el principio *collage*,⁵ que introduce el arte objetual de los *ready-made* dadaístas y del *objet trouvé* surrealista. Surgen así poemas y libros enteros que se transforman, textos en los que el discurso actúa entre elementos cuyas identidades se ven constantemente subvertidas, porque siendo ellos mismos también son otros y porque se niegan a ser fijados en una forma definitiva y terminal.

¿Con qué criterios acercarse a un texto de estas características? ¿En qué queda el estudio de "Arbol entre dos muros" una vez entendido que lejos de estudiar "el poema", lo que se hizo fue estudiar una de sus apariciones? Frente a esta categoría de texto pierden vigencia no sólo las condiciones que permitían funcionar al texto tradicional, sino también las que permitían su lectura y su estudio crítico, puesto que ahora la materia prima, el objeto-libro, no constituye materia estable. El lector, asimilado a textos que aun si a nivel interpretativo constituyen textos abiertos, a nivel formal conservan una estructura mínima estable; se ve sorprendido por textos mutantes o nómadas o lo que pueda llamarse a un texto sobre el cual nunca tendremos la certeza de poseer una versión definitiva. Por tanto el primer problema que plantea el estudio de un libro como *Los elementos* es esta ausencia de estructura formal fija, que nos enfrenta a la abstracción de un título. ¿Qué texto materializa este título? ¿El de 1963, 1980 o quizá el de 1984? De manera contundente el análisis pierde y gana objeto al mismo tiempo. Pierde la presencia del texto como entidad fija, entera y homogénea, pero gana la percepción de una experiencia textual nómada y mutante, susceptible a infinitas transformaciones. Con pocas excepciones la crítica especializada ha evadido o no ha asumido esta problemática. Predomina la tendencia a optar por la última aparición y estudiarla como si se tratara de una versión definitiva. Cuando el carácter "mutante" de los textos es puesto en consideración prevalece la idea de conjurar su desorden. La cita que viene a continuación ilustra mi argumento:

... Pero los libros (contra Juan Ramón Jiménez) deben darse alguna vez por conclusos; y en verdad el peligro de las reescrituras estriba en perder la frescura del original. [...] No soy partidario del retoque a los libros

5 Trascendiendo los límites históricos de sus orígenes cubistas el principio *collage* encarna, a nivel pictórico, el abandono de una estética de la identidad por la exploración de una estética de participación. En una situación de *collage* el fragmento de la realidad no sólo adquiere otros sentidos, también pierde su sentido unívoco y su tendencia a la unidad solitaria; y esto no por subordinación a la composición pictórica tradicional sino por una puesta en relación.

juveniles, y no porque crea que no son perfeccionables –Pacheco, por ejemplo, los ha perfeccionado claramente–, sino porque si el cambio no es total (lo que sería hacer un libro nuevo) la carcasa pervive.

(Villena, 18).

Las alternativas de estos poemarios plantean al lector son categóricas: o se opta por la última aparición (y entonces queda mutilado el carácter nómada y mutante de esta poesía) o se plantea la necesidad de estudiarlos en sus propios términos (y entonces se plantea una reflexión en torno a su *hacer*). Por razones arriba expuestas considero que es en este *hacer* donde hay que buscar la propuesta estética pachequiana y no en los supuestos cambios de una poesía filosófica a una conversacional o en el estudio de unidades temáticas. Y si algo interpreta este *hacer* es precisamente la metáfora del movimiento y la transformación. Por lo demás, el mismo Pacheco intentó alguna vez explicar las circunstancias de estas alteraciones:

Escribir es el cuento de nunca acabar. Paul Valéry acertó: No hay obras terminadas, sólo obras abandonadas. Al revisar varios de estos poemas, sobre todo los que hice antes de mis veinte años, no creo desfigurarlos mediante cambios que consisten básicamente en supresiones, sino acortar la distancia entre lo que dicen y lo que intentaron decir. Si uno tiene la mínima responsabilidad ante su trabajo y el posible lector de su trabajo, considerará sus textos publicados o no como borradores en marcha hacia un paradigma inalcanzable. Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección. No acepto la idea de texto definitivo, Mientras viva seguiré corrigiéndome. Así, *Los elementos de la noche*, tal y como se imprime en este volumen, representa una nueva versión del libro que hice entre los 18 y los 23 años. (*Tarde o temprano*, 9-10).

Paradójicamente, el mismo Pacheco nos enseña a dudar de las palabras de un escritor hablando de sí mismo. En “Una defensa del anonimato”, por ejemplo, aprendemos que “importa el texto y no el autor del texto”, y que los versos son, en igual medida, “de quien los inventa al leerlos como de quien los lanza al mar en una botella”. Por tanto la cita anterior, que sugiere la imagen de un escritor corrigiendo su trabajo, pierde legitimidad frente a la propuesta de un proceso estético que postula el cambio y la transformación como condición inherente al trabajo creativo. De aquí la inestabilidad que afecta a la significación y la imposibilidad del texto definitivo, que se desvanece no por falta de la corrección perfecta; ni siquiera, como sugiere la lógica postmodernista, a causa del derrumbe de lo establecido, sino porque

en esta poesía el proceso artístico está pensado como un proceso dialéctico que no se satura. Estas consideraciones, en principio de carácter descriptivo, van a repercutir en el diagnóstico que esta poesía ofrecerá de la realidad y del conocer, percibidos, por una parte, en términos de ambigüedad e indeterminación (y de aquí su sesgo postmoderno), pero al mismo tiempo sobredeterminados por el horror de una historia que exige, de los que la asumen, un acto ético de responsabilidad. La poesía pachequiana oscilará constantemente entre esta tendencia estética a la indeterminación y una conciencia ética frente a la sobredeterminación histórica.

Resumiendo, lejos de suponer una extravagancia postmodernista, la historia editorial de *Los elementos de la noche* se ha convertido en una valiosa miniatura que ilustra: (a) la pertinencia de la metáfora del movimiento y la transformación como espacio de constitución de una estética temporalista y (b) las debilidades de la tesis de periodización frecuentemente aplicada a esta poesía, al constatar que ya el primer libro registra en potencia una serie de características atribuidas a la producción posterior. El siguiente apartado situará con más precisión el rol que la metáfora del movimiento y la transformación tiene en esta poética.

b. Las manifestaciones del desorden

Si la historia editorial de *Los elementos* llamó la atención sobre la situación de discontinuidad y movimiento en la que se encuentran los textos pachequianos, ahora los comportamientos que éstos asumen en relación al canon literario ratificará que son el cambio y la transformación y no la estabilidad o la quietud las características textuales más sobresalientes. En el caso de *Los elementos* esto ocurre cuando las condiciones que tradicionalmente garantizaban la continuidad y el orden de un texto desaparecen ante la emergencia de elementos heterogéneos indiscriminadamente reunidos. Se dan así situaciones en las que coexisten, en un mismo texto, un poema dadaísta de Tristan Tzara con un repertorio de formas renacentistas y barrocas; poemas breves con poemas extensos; métrica clásica y experimentos verbales; poesía en verso y prosa poética; discurso lúdico con discurso ecológico; sólo para nombrar algunos ejemplos.

Esta evidente eliminación de centralidad y estabilidad formal, estilística, temática, y de versificación, provoca una reflexión acerca de las condiciones en las que, en determinada categoría de textos, desaparece la funcionalidad del orden tradicional de organización. Esto lleva a preguntarse por qué y para qué se produce el desplazamiento del

texto entero y homogéneo hacia la formulación del texto descentrado y discontinuo. Una caracterización preliminar de estas dos categorías de texto revela hasta qué punto las distancias que los separan son distancias de naturaleza epistemológica y estética. En el primer caso nos encontramos con un texto que, caracterizado por una tendencia a la homogeneidad y estabilidad, traduce un cosmos ordenado y una estética de lo unívoco. Al contrario, en el segundo caso, nos aproximamos a lo que Umberto Eco caracterizó como *obra abierta*; situación en la cual un texto se ve nutrido de ambigüedad e indeterminación tanto por una falta de centros reguladores como por un constante cuestionamiento del episteme que establece una determinada época. Su emergencia, por tanto, producirá una situación de crisis epistemológica y el surgimiento de una estética que a partir de los años 80 ha ido identificándose como postmodernista. A diferencia de las estéticas de la modernidad (todavía reguladas por lógicas del orden), las postmodernas explorarán al máximo las posibilidades del desorden y la entropía.⁶

En el contexto de la poesía mexicana de los años sesenta la aparición de *Los elementos* supuso precisamente el surgimiento de un desorden. Representante de lo que Octavio Paz llamó "tradición de la ruptura" (*Poesía en movimiento*, 3-34), este primer libro de Pacheco tuvo el mérito de descomponer la estructura del texto poético convencional y de exigir lecturas innovadoras, capaces de percibir en sus transgresiones situaciones de entropía epistemológica, porque lo que alteraban era la sensibilidad de una época. En México, el discurso científico había sido el que con más propiedad describió este tipo de situaciones. Alfonso Reyes, en 1947, vio en los cuentos de Borges analogías epistemológicas con las matemáticas y la física moderna. Refiriéndose a "Tlön, Uqbar, Orbis tertius", observó:

... inventa un pueblo que concibe el universo bajo normas muy diferentes de las nuestras [...] Estas fantasías van mucho más allá del humorismo y tienen un valor de verdaderas investigaciones sobre las posibilidades epistemológicas. (*El deslinde*, 63, 137).

6 Tanto el binomio orden-desorden como el término *entropía* provienen de la física termodinámica y hacen referencia a la situación de coexistencia ambivalente en que se encuentran dos de sus principios. El primero, o principio de la conservación de la energía, que tiende a la conservación del *orden* del universo; y el segundo, o principio de la entropía, que tiende a su obstrucción y *desorden*. La pertinencia que estos conceptos tienen para interpretar el comportamiento de algunos textos artísticos indica hasta qué punto las fronteras entre el arte y la ciencia son, como todas las fronteras, inestables y maniqueas.

En 1962, y procedente de otro contexto cultural, Umberto Eco justificaba teóricamente las condiciones en las que es posible pensar los productos artísticos como metáforas del conocimiento científico:

El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad. (*Obra abierta*, 88-89).

La metáfora del movimiento y la transformación (y por extensión la metáfora del *otro* lado de las cosas) actúan precisamente como metáforas epistemológicas de los distintos modos en que la poesía de fin de siglo estaba percibiendo la realidad. Esa falta de centros y la constante tendencia al desorden que registran los textos pachequianos registran, en esta vena, los *elementos* de los que estaba compuesta esa realidad. Y todo indica que en ella había una lucha por emanciparse de órdenes culturales que habían perdido vigencia.

c. Otras manifestaciones del desorden: *Los trabajos del mar*

Publicado veinte años después, *Los trabajos del mar* (*Los trabajos*) radicaliza el proyecto inicial. Con una historia editorial menos espectacular, más que consolidar una segunda época, este texto ratifica el carácter nómada y excéntrico de esta poesía e incorpora variantes importantes al proyecto de crearle alternativas a las visiones logocéntricas y totalitarias de la realidad. Si en *Los elementos* es el juego entre apariciones y desapariciones la modalidad que más directamente desestabiliza el texto, en *Los trabajos* será su “composición” el factor que deslegitima la noción de texto definitivo.⁷ Una nota que aparece en la última página sugiere que, aun cuando publicado en 1983, *Los trabajos* es metonímicamente anterior a esa fecha. En efecto, en 1981 se publicó en Nueva York un extenso poema en prosa titulado “Prosa de la calavera”, que

7 Conviene anotar que este recurso no es exclusivo a *Los trabajos*, al contrario, es una constante que permea gran parte de la poesía de Pacheco. Si ahora lo estudio en relación a un texto particular es porque el tratamiento que allí recibe permite una comprensión apropiada de su funcionamiento.

apareció acompañando un álbum de grabados de Cervantes. Posteriormente, en 1982, la Universidad Autónoma de Nuevo León publicó doce poemas de Pacheco bajo el título *Los trabajos del mar*. Un año después aparece la versión de lo que hoy conocemos como *Los trabajos del mar* que, bien vistas las cosas, no es sino el *assemblage* de textos poéticos independientemente creados unos de otros. En esta vena 1983 marca menos la unificación de estos poemas en forma de libro como la puesta en práctica del principio *collage* en una de sus variantes más significativas, el *assemblage*. Conciliando arte y no-arte, el *assemblage* está pensado para crear relaciones con todas las cosas del mundo. Produce así encuentros fortuitos no sólo entre distintas formas de expresión artística, sino también entre éstas y lo que suele considerarse no-arte e inclusive anti-arte. El resultado es un *objet trouvé* liberado de sobredeterminaciones formales, funcionales o semánticas. Un objeto que encarna lo encontrado y cambiado por casualidad. Los comentarios de Duchamp acerca del "Urinoir" dan una idea precisa del funcionamiento de este tipo de objeto:

Algunos afirman que *La Fuente* de R. Mutt (pseudónimo de Duchamp) es inmortal, vulgar; otros, que es un plagio, un simple artículo de instalación. Pero *La Fuente* del señor Mutt es tan inmortal como lo puede ser una bañera [...] Que el señor Mutt haya producido o no *La Fuente* con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto. (Marcel Duchamp citado por Simón Marchán Fiz 1988, 160).

Estas apreciaciones se enriquecen cuando observamos que además de estar construido sobre una estética de *collage*, el trabajo de *assemblage* está construido sobre principios epistemológicos que rechazan la percepción de la realidad en términos de homogeneidad y orden convencional. Criterios análogos organizan el texto de *Los trabajos*, y en este caso el principio dadaísta según el cual cualquier objeto o situación puede ser motivo de articulación artística, se manifiesta en la práctica de un *assemblage* en el que todos los elementos se encuentran en situación de discontinuidad, casualidad e independencia. Tan pronto tenemos una sección con nueve poemas ("Aguas territoriales"), como otra que es en sí misma un poema ("Prosa de la calavera"). De igual manera encontramos secciones convergentes (como "Aguas Territoriales", cuyos poemas convergen en la metáfora espacial del mar; o "Mal país", que converge en un discurso de desolación); y otras, más bien diver-

gentes. Es el caso de "Geometría del espacio" y "Ocasiones y circunstancias" que reproducen, en miniatura, un verdadero *assemblage* verbal.

Otra manifestación del desorden (que ya apareció en *Los elementos*) es la incorporación indiscriminada de elementos en principio incompatibles entre sí. Me refiero a esos momentos en que coexisten, en un mismo texto, crónicas, poesía ecológica, teoría de la poesía, un artículo en verso dedicado a Flaubert, la lectura de un cuadro de El Bosco, un homenaje a Rulfo con el lenguaje de Rulfo, una carta, fábulas, refranes, sátiras, elegías, locuciones proverbiales improvisadas, juego de palabras, epigramas, etc., etc.

En suma, además de incrementar el principio del movimiento y la transformación ya iniciado en *Los elementos*, *Los trabajos* radicaliza la creación del texto descentrado y discontinuo, que se intensifica con una sobredosis de intertextualidades que recuerdan los hallazgos de Pound o Eliot y la experiencia pantextual de Borges.

2. La funcionalidad discursiva de la metáfora del movimiento y la transformación: el sesgo ético del proyecto pachequiano

Se trata ahora de estudiar cómo esta poesía resuelve, a nivel discursivo, esas exigencias estéticas de crearle alternativas a las visiones autoritarias de la realidad. Dos modalidades discursivas permitirán este estudio: a) la actualización de repertorio renacentista y barroco y b) el recurso al epígrafe. Otra vez, se trata de modalidades relevantes no sólo para *Los elementos* o *Los trabajos*, sino para el conjunto de la obra poética de Pacheco.

a. La actualización de repertorio renacentista y barroco y sus consecuencias para una poética temporalista

Para un lector de poesía contemporánea es siempre un reto encontrarse con elegías, églogas o sonetos. Incurriendo en este tipo de prácticas, los textos pachequianos presentan una serie de poemas directamente vinculados al repertorio renacentista y barroco. Concretamente, actualizan dos géneros (la égloga y la elegía) y dos formas (la estancia y el soneto). ¿Cómo explicar la presencia de estas composiciones? ¿Por qué era necesaria la actualización de una égloga o la forma de un soneto? Seguramente existen razones de gusto personal o un deseo de exploración experimental al someterse a los rigores del verso clásico; pero también un fondo teórico y conceptual que vale la pena explorar.

Una observación preliminar indica que en todos los casos el orden clásico de estos géneros y de estas formas se ve transgredido y hasta parodiado tanto a nivel formal como a nivel discursivo. Más aún, estas transgresiones reproducen, en miniatura, la duración de su uso en la lírica escrita en español, y la función de su arte. En *Los elementos*, por ejemplo, encontramos un poema que, en diálogo con las composiciones de Garcilaso, se titula "Egloga octava". La égloga, caracterizada desde el Renacimiento como composición bucólica dialogada en estilo prosaico, aparece en el poema de Pacheco significativamente trastocada. No hay en ella personajes, ni diálogo, ni contenido renacentista; mas bien un monólogo dramático nutrido de prosaísmo y experiencia barroca:

Lento muere el verano
y suspende el silencio con sus ruidos.
Un otoño temprano
hundió verdes latidos,
árboles por la muerte merecidos.

La luz nos atraviesa.
Se detiene en tu cuerpo y lo decora.
Tal fuego que te besa,
consumida en la hora
ya se incendia la tarde asoladora.

Vivimos el presente
en función del mañana y el pasado.
Porque seguramente
no estaré ya a tu lado
en otro tiempo que nació arrasado.

En estas soledades
se han unido el desierto y la pradera.
Mas la dicha que invades
ya no te recupera
y durará lo que la noche quiera.

Creciste en la memoria
hecha de otras imágenes, mentida.
Y no habrá más historia
para ocupar la vida
que tu huella sin sombra ni medida

Inútil el lamento,
inútil la esperanza, el desterrado
sollozar de este viento:
te ha poblado
el transcurrir de todo lo acabado.

Esperemos ahora
la claridad que apenas se desliza.
Nos encuentra la aurora
en la tierra cobriza,
faltos de amor y llenos de ceniza.

No volveremos nunca
a tener en las manos el instante;
porque la noche trunca
hará que se quebrante
nuestra dicha y sigamos adelante.

El oscuro reflejo
del ayer que zozobra en tu mirada
es el oblicuo espejo
que bifurca la nada
de esta reunión de sombras condenadas.

La llama que calcina
a mitad del desierto se ha encendido.
en este dolorido
y silencioso estruendo del olvido.

El mundo se apodera
de lo que es nuestro y suyo, y el vacío
nos recubre y vulnera.
Como el río⁸
que humedece tus labios, amor mío. (*Tarde o temprano*, 23-25).

Aun cuando la melancolía que aflora en el poema podría, a primera vista, sugerir la melancolía renacentista a la manera de Garcilaso, es muy poco lo que el poema mexicano comparte con su modelo clásico. Como éste, registra una ruptura con el equilibrio renacentista; pero los efectos causados son radicalmente distintos. Una mirada a la lírica renacentista permite observar que si bien el poeta del siglo XVI rompe con la tradición renacentista italiana para introducir una lírica pagana que, dando las espaldas a dios, busca consolución en el mundo y en el amor humano; la melancolía que aflora es de carácter individual, y la sustenta más una búsqueda personal de soledad que un conflicto existencial con el mundo. Fenómeno comprensible, por cuanto históricamente no se da, en Garcilaso, la necesidad de cuestionar el mundo y

8 En un poema donde la modalidad reguladora es la lira, este verso constituye la única irregularidad.

menos aún de poner en duda el orden que lo gobierna. Más que soledad y melancolía en sentido contemporáneo, su lírica actualiza convenciones de la época. Muy diferente es la melancolía que encontramos en el poema de Pacheco, que sí refleja un conflicto con el mundo, que se ha convertido en un “vacío que recubre y vulnera”. Por tanto pese a su título renacentista y sus liras, “Egloga octava” se aproxima más al poema barroco.

Algo similar ocurre con el poema “Estancias”. Aquí la estancia, caracterizada como la estrofa más variable de la métrica italiana, transgrede su requerimiento mínimo de combinación de versos endecasílabos y heptasílabos desde el momento en que hay en ella sólo endecasílabos. Organizados en cuatro estrofas de ocho versos cada una, estos endecasílabos conforman octavas reales que, una vez más, recrean los motivos de “Arbol entre dos muros”. Sucesivamente observamos una celebración del mundo, una destrucción, y un diagnóstico apocalíptico de la realidad actual:

Una paloma gris que se deshace
pule en el aire su desnudo vuelo.
En ese instante de la luz que nace
brilla perfecto el desmedido cielo:
nube y paloma que en su vago enlace
son un mismo dibujo en este suelo.
Así en la sombra o en algún espejo
eres tú mi contorno y mi reflejo.

No es el futuro ni su irreal presencia
lo que nos tiene lejos, divididos;
es el lento desastre, la existencia,
la plenitud de todos los olvidos.
Sólo en el sueño, en su remota esencia,
caminamos desiertos pero unidos.
No volverás hasta el llameante centro,
a la impedida arena del encuentro.

De la mirada tú sigues cautiva
en el recinto fiel, en la memoria.
Allí te quedas imposible y viva,
honda en tu resplandor y transitoria.
Todo se enciende hoy para que escriba
viejas palabras de una antigua historia.
Atrás de este minuto se ha borrado
una playa en que el mar entró incendiado.

Sólo hay silencio. Ya ningún poema
recogerá en su eco este lamento.
Sería roer el miserable tema
con las palabras que destruye el viento.

Epitafio sin nombre, cardo, emblema
 desfigurado por un sol violento;
 destrucción del ayer: he aquí el envío
 de todo lo que fue y es del vacío. (*Tarde o temprano*, 25- 26).

Considerando que tanto la égloga en cuanto género como la estancia en cuanto unidad estrófica constituían estructuras renacentistas fundamentales; el hecho de aparecer transgredidas de la manera en que lo hacen revela una voluntad por desordenar la unidad del mundo y del episteme renacentista. La historia de los géneros y de la métrica española verifica esta hipótesis al registrar que ambas prácticas fueron paulatinamente desapareciendo del verso en español; a tal grado que para fines del romanticismo ya habían virtualmente desaparecido o adoptado formas diferentes. Este descenso es inversamente proporcional al desarrollo seguido por el soneto, que lejos de desaparecer, registra en el modernismo y el postmodernismo latinoamericanos un florecimiento semejante al que había alcanzado en el siglo de oro.

El tratamiento que en *Los elementos* recibe el soneto es particularmente interesante, ya que a pesar de transgredir apenas el modelo clásico, altera considerablemente la lógica y el equilibrio renacentistas para aproximarse al soneto barroco a la manera de Lope de Vega, donde todo se encuentra en estado de desequilibrio e inestabilidad y donde lo más importante es narrar, contar, hablar... Se deduce de todo esto que es la experiencia del barroco la que interesa rescatar o, lo que es lo mismo, es la experiencia del renacimiento la que interesa transgredir. Examinemos el primero de estos sonetos, titulado "El sol oscuro":

- A Enciende el vuelo luces transparentes
- B y rompe el aire un sol ágil y oscuro.
- B La noche es oquedad, desierto muro
- A o llama detenida en sus vertientes.

- A Otro dolor regresa cuando sientes
- B que el árbol de ese tiempo en que no duro
- B se nutre de lo muerto y lo futuro,
- A de la tierra y la sangre incandescentes.

- C Avanza el mar. Inunda lo que sueña:
- D agua que pasa y piedra que perdura.
- C Multitud de los siglos en la peña

- D donde la sal anula su estructura.
- C La noche arde en su fuego. El mar se adueña
- D de la tierra: su límite y tortura. (*Tarde o temprano*, 18).

Si bien en este poema la estructura clásica del soneto permanece intacta, ya desde el título, logrado en base al impacto semántico de un oximoron, el discurso provoca desorden semántico al aproximar términos contrarios que exigen pensar lo improbable: un “sol oscuro”. También inscrito en la línea inaugurada por “Arbol entre dos muros”, el poema se inicia con la descripción de un proceso de nacimiento, pero introduce una variante significativa, ya que ahora la metáfora del movimiento y la transformación no emerge de la relación día-noche sino de la imagen de un sol oscuro. El segundo cuarteto interrumpe esta descripción para expresar, apostróficamente, la experiencia de una visión desoladora: todo está destruido y no hay futuro sobre la tierra. En estas circunstancias aparecen los tercetos, que introducen lo que ha de ser un elemento paradigmático en la poesía de Pacheco: el *mar*, siempre concebido en términos agonísticos, avanzando y devorando la tierra firme. Hacia el final del poema es evidente una relación conflictiva entre los tres elementos que lo conforman: el sol oscuro (metáfora del movimiento y la transformación); la tierra (espacio de desolación y negación del movimiento y la transformación) y el mar (el eterno impugnador de la tierra, la virtualidad del movimiento y la transformación). El factor que vincula estos elementos es una dialéctica negativa que los sitúa en relación de exclusión y mutilación. La tierra, supuestamente generadora de un principio de destrucción, desintegra la posibilidad del nacimiento del sol, que permanece oscuro. Pierde así su carácter ambivalente (ser sol y oscuro) y se escinde en noche. Como tal, se desintegra, “arde” hasta consumirse. Ante estas desintegraciones, el mar, siempre al acecho, se traga la tierra. Los dos últimos versos expresan este final:

La noche arde en fuego. El mar se adueña
de la tierra: su límite y tortura.

A su manera, este poema ofrece el mismo proceso de desolación observado en “Arbol entre dos muros”, con la diferencia de que ahora es el mar la entidad que desempeña esa función ambivalente y conciliadora anteriormente atribuida a un *tú* interlocutor. También importante es señalar que aquí la relación binaria, tan característica de la poesía clásica, es desplazada por la ternaria. Tres –y no dos– son los elementos constitutivos, y las relaciones que mantienen entre sí no buscan equilibrio, más bien propician escisiones irreconciliables. Esta relación ternaria de carácter ambivalente rompe drásticamente el equilibrio clásico del soneto, transgrediéndolo en cuanto género lógico sustentado en estructuras binarias.

Los tres sonetos restantes reproducen, con sus respectivas variantes, esta situación de irreconciliabilidad entre un elemento que niega el movimiento y la transformación, otro que no consigue actualizarlo y un tercero que, independientemente de los anteriores, despliega un campo de posibilidades. Las variantes, lejos de alterar el modelo, lo complementan y enriquecen. “La materia deshecha”, por ejemplo, introduce la problemática de la pérdida de lenguaje y la necesidad de su regreso, aun cuando sólo sea para rescatar lo deshecho y fugaz:

- A Vuelve a mi boca, sílaba, lenguaje
 B que lo perdido nombra y reconstruye.
 A Vuelve a tocar, palabra, el vasallaje
 B que con tu propio fuego te destruye.
- A Regresa, pues, canción, hasta el paraje
 B en donde el tiempo acaba mientras fluye.
 A No hay monte o muro que su paso ataje:
 B lo perdurable, no el instante, huye.
- C Ahora te nombro, incendio, y en tu hoguera
 D me reconozco: vi en tu llamarada
 C lo destruido y lo remoto. Era
- D árbol fugaz de selva calcinada,
 E palabra que recobra en su sonido
 E la materia deshecha del olvido. (*Tarde o temprano*, 28).

A diferencia de “El sol oscuro”, que conserva la estructura clásica del soneto español, este poema la altera considerablemente, a tal punto que es preciso avanzar hasta el modernismo para entender los cambios operados, puesto que fue entonces que se introdujo la combinación francesa ABAB: ABAB en los cuartetos y CDC en los tercetos. Respecto a la combinación del segundo terceto, DEE, se trata de una modalidad poco común en la lírica escrita en castellano pero cultivada, por ejemplo, por Díaz Mirón y Herrera y Reissig. Existe también la posibilidad de ver en este poema la estructura del soneto inglés shakespeariano, puesto que los tercetos bien pueden formar un cuarteto de rima CDCD seguido de un pareado final EE.

Esta transgresión al orden formal se complementa con una transgresión al contenido temático, que introduce en la forma del soneto una problemática típica de los años 60: la búsqueda de lenguaje. Con la introducción de un elemento ajeno al temario tradicional, el juego de asimetrías en “La materia deshecha” viene dada por la pérdida de un elemento que tiene la capacidad virtual de hacer el mundo (el lenguaje), la presencia de un ele-

mento que tiene la capacidad real de deshacerlo (el tiempo) y la nostalgia por un pasado irrecuperable, cuando el mundo era el sitio del sentido (lo perdido). Otra vez, se ha reproducido una relación ternaria de irreconciliabilidad entre los tres elementos que configuran el poema.

“Presencia” es quizás el soneto más barroco del libro, el que más literalmente recrea la experiencia barroca de la fugacidad de la vida y el eclipse de las seguridades. Esto, sin abandonar la preocupación fundamental del texto; dada por la inminente fractura de la dialéctica día-noche, que supone el colapso de la metáfora del movimiento y la transformación:

- A ¿Qué va a quedar de mí cuando me muera
- B sino esta llave ilesa de agonía,
- B estas pocas palabras en que el día
- A dejó cenizas de su sombra fiera?

- A ¿Qué va a quedar de mí cuando me hiera
- B esa daga final? Acaso mía
- B será la noche fúnebre y vacía
- A que vuelva a ser de pronto primavera.

- C No quedará el trabajo ni la pena
- D de creer y de amar. El tiempo abierto,
- D semejante a los mares y al desierto,

- C ha de borrar de la confusa arena
- C todo lo que me salva o encadena.
- D Mas si alguien vive yo estaré despierto. (*Tarde o temprano*, 29).

Formalmente el poema reproduce, en los cuartetos, la estructura clásica del soneto, pero imprime variantes modernistas en los tercetos y, como en el anterior, innovaciones propias de la poesía de Pacheco: la combinación CDD y CCD.

Dedicado a Rosario Castellanos, este poema está construido en base a dos preguntas y una respuesta sostenida. La primera, que abarca el primer cuarteto, es de carácter personal: “¿qué va a quedar de mí cuando me muera?” La respuesta a esta pregunta es terminal: solo quedarán “estas pocas palabras”. Categóricamente el hablante nos sugiere que lo único perdurable serán los versos que estamos leyendo, seguramente “manchados” por el día, que en este poema funciona como sinónimo de “vida” y su corolario: la agonía de estar vivo. La segunda pregunta abarca parte del segundo cuarteto y es formalmente un eco de la primera: “¿qué va a quedar de mí cuando me hiera esa daga final?”. El resto del poema responde a estas preguntas con el mismo discurso de

desolación que ya hemos visto en textos anteriores: el tiempo ha de arrasarlo todo. El poema concluye con una nota significativa que va a tener marcada repercusión en textos posteriores, y que consiste en situar la figura del hablante como *testigo* y *testimonio* de los acontecimientos: "Mas si alguien vive yo estaré despierto".

Y llegamos al último soneto. A diferencia de los anteriores, que funcionan como poemas individuales, éste es parte integrante de una composición más amplia, titulada "Crecimiento del día" y compuesta por diez secciones; cinco de ellas en prosa y cinco en verso. Concretamente, constituye la última de estas secciones, intitulada con el número 10. Veamos este soneto:

- A Te detienes al centro del verano
 B y brota un año más, otra clausura.
 B La tarde se levanta en la espesura
 A y desdibuja el mundo con su mano.
- A El día agoniza en la mitad del llano.
 B El aire es una voz: calla y murmura.
 B Todo se pierde o todo se apresura
 A y ya oscurece en el confín lejano.
- C Será tuya la noche, será tuya
 D esa oquedad sin nombre, ese vacío
 D en que reina la nada, el poderío
- E del instante perpetuo y desterrado.
 E El tiempo en el que estás y ya es pasado;
 C la arena que en su abismo te destruya. (*Tarde o temprano*, 35).

Formal y discursivamente este soneto no es diferente a los anteriores: introduce variantes en la estructura clásica de los tercetos e insiste en la modalidad apostrófica y en la escisión día-noche. Su originalidad estriba en la capacidad que tiene para interpretar el título del libro. En principio, permite postular que el carácter terminal y apocalíptico de la noche no proviene de una condición inherente a ella sino de la imposibilidad que confronta para abarcar la diferencia (léase para transformarse en día). Con ello, el poema se aleja de resonancias románticas que perciben la noche como intrínsecamente opuesta al día. En los poemas de Pacheco la noche constituye una realidad mutilada y amenazada de extinción precisamente porque ha sido separada del día. El tiempo crónico es señalado como agente fundamental de esta privación y sus *elementos* desvirtuyen la posibilidad de la diferencia. Como sus antecesores, "Crecimiento del día" reproduce esa relación ternaria asimétrica que tanto disiente con

el esquema clásico del soneto, y son tres elementos ya propios del discurso los encargados de reproducirla: la noche, el tiempo y el día.

Resumiendo, el estudio de estos sonetos indica que en la poesía pachequiana la actualización de repertorio renacentista y barroco más que un fenómeno aislado de carácter arbitrario, constituye una estrategia discursiva que afecta a los textos de diferentes maneras. En primer lugar nos enseña que los géneros y las formas son entidades vivas que cambian y se ajustan a las necesidades estéticas de cada época. En segundo lugar sugiere que las transgresiones que se cometen en relación a los modelos clásicos interpretan un distanciamiento de la lógica renacentista y una aproximación a la barroca. ¿Por qué es la experiencia estética del barroco y no la del renacimiento la que sobrevive en esta poesía? La pregunta, que a primera vista peca de la más elemental simplicidad, es sin embargo compleja. No en vano Eco sitúa en el barroco la primera crisis de la realidad y la génesis de la sensibilidad moderna occidental:

Si la espiritualidad barroca se ve como la primera clara manifestación de la cultura y de la sensibilidad modernas, es porque, por vez primera, el hombre se sustrae a la costumbre del canon (garantizada por el orden cósmico y por la estabilidad de las esencias) y se encuentra, tanto en el arte como en la ciencia, frente a un mundo en movimiento que requiere actos de invención. (*Obra abierta*, 78).

El mismo Eco enfatiza, más adelante, que detrás del abandono de la visión renacentista del mundo subyace:

- un trastocamiento artístico, expresado en la experiencia de un mundo en movimiento que cambia la función del arte y la representación de la realidad.
- un trastocamiento antropológico, expresado en la crisis de identidad que afecta al sujeto.
- y un trastocamiento científico, expresado en el abandono de principios físicos como el de Newton –que separaba tiempo y espacio como si se tratara de entidades autónomas– y de concepciones espaciales como la geometría euclidiana, que representaba el universo plana y linealmente.

Lo arriba expuesto explica por qué en la poética pachequiana más que el “tema” barroco de la fugacidad del tiempo, lo que sobrevive es la capacidad que en su momento tuvo la estética barroca para transgredir un orden epistemológico que había perdido legitimidad para inter-

pretar la realidad. Si en el siglo XVII fue el barroco la expresión artística que encarnó esta necesidad ontológica y dio paso al surgimiento del pensamiento moderno, en la segunda mitad del siglo XX esta función transgresora fue ocupada por discursividades que, cuestionando la lógica de esa misma modernidad, revisitaron la problemática del desorden de los sentidos y la crisis de realidades autoritarias. A esta lógica crítica Lyotard denominó "la condición postmoderna" y la teorizó como el nuevo espíritu de la época. En Pacheco, ya lo vimos, este proceso comienza desordenando, a nivel formal, el estatuto del texto tradicional. Son alteradas las reglas de versificación, substituido el signo binario por el ternario, introducidas una serie de instancias desestabilizadoras de sentido como el cambio, la transformación, la primacía del lenguaje cotidiano sobre la otrora primacía del lenguaje lírico, etc. etc. Desestabilizada la estructura tradicional del poema, el siguiente paso será desestabilizar el horizonte discursivo del episteme que la afirmaba. En este proceso es cardinal el sitio que ocupa la categoría temporal ya que, perdida su antigua capacidad para ordenar el mundo y garantizar su progresión hacia adelante, ahora el tiempo actualiza los desplazamientos más contradictorios. No sólo "el futuro ha pasado" (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*, 66), sino que "Ya progresamos hacia el fin del mundo" (*Los trabajos*, 16). Compartiendo el destino apocalíptico de la poesía en tiempos de indigencia, la poética pachequiana expresa, desde el primer libro, la imposibilidad de un orden *otro* (expresado en la metáfora epistemológica del movimiento y la transformación), y la sospecha de que cualquier presente está amenazado de extinción y cualquier significado vacío de significante.

Uno a uno, los textos posteriores irán consolidando estas percepciones y creando las condiciones para que de las ruinas postmodernas pueda el discurso articular una ética poética frente al desastre. En *Los trabajos*, por ejemplo, la actualización de géneros y formas renacentistas y barrocas disminuye notablemente, limitándose a una elegía; en cambio, se incrementa una conciencia crítica que articula un discurso de denuncia profundamente vinculado a una interpretación de nuestros tiempos en términos de "época irremediable y final". Comencemos examinando "Elegía de San Juan de Letrán para Efraín Huerta", el único poema que, como en los casos anteriores, actualiza y transgrede un género antiguo.

Se trata de un extenso poema que, si bien en principio reproduce el concepto tradicional de elegía (lamento por acontecimientos dignos de ser llorados) y se aproxima a lo que la preceptiva literaria ha denomi-

nado elegía heroica (lamento de carácter público), muy pronto transgrede estas características al incorporar una serie de comportamientos propios de la poesía contemporánea. Me refiero, por ejemplo, a la intertextualidad que crea el poema con la poesía de Efraín Huerta (1914-1982), el poeta mexicano que concibió la idea de convertirse en cronista amargo de la ciudad que habitaba y a la que declaró su odio, por haberse convertido en "hervidero de envidias" y "páramo sofocante" (*Los hombres del alba*, 79-83). La presencia de Huerta (y de su conciencia crítica) se manifiesta primero en el epígrafe que inaugura el poema:

La viva y venenosa calle de San Juan de Letrán.
E.H.: "Declaración de odio a la ciudad de México" (1937).⁹

Luego, en la actitud iconoclasta con que es subvertida la lógica convencional del género elegíaco:

Son de buen tono
la alabanza póstuma, la croniquita, el elogio
de paso o entre dientes que, por supuesto, incluye
la dentellada contra el otro. Pesan los vivos:
los muertos son por esencia y por naturaleza
elogiables. (*Los trabajos*, 66).

En estas circunstancias es legítimo preguntarse hasta qué punto estamos leyendo una elegía. Si bien hay en el poema un temple elegíaco, el discurso que emerge y los efectos que produce en el horizonte de la recepción revelan considerables transgresiones a la elegía convencional. En un estudio dedicado a la elegía neo-latina W. Ludwig (174-177) observa que si bien en teoría la elegía remite a poemas de lamentación, la cita ovidiana *blanda pharetratos Elegia cantet Amores* describe mucho más acertadamente su práctica. Infiere por tanto que, en cuanto género, la elegía contiene en sí misma la expresión de un principio ambivalente. En la elegía de Pacheco esta ambivalencia viene dada por la coexistencia de un género que, pensado para la celebración o el lamento, se ve penetrado de contenido paródico y apocalíptico:

9 La irreverencia de este epígrafe recuerda el primer verso de otro poema de Pacheco, titulado "Alta traición" e incluido en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Ese verso dice: "no amo mi patria". Posteriormente, el título de este poema dio lugar a una antología del mismo nombre, publicada en 1985 por Alianza Editorial.

...¿te acuerdas?)
 Cuando en 63 murió Cernuda. Dámaso Alonso
 hablaba de
la injusticia monstruosa de la vida.
 Una década de dolor y mudez para ti, mientras que
 los tiranos
 mueren dormidos o de una bala instantánea.
 Siempre pensé
 que, mar de por medio, había un involuntario
 contacto
 entre *Hijos de la ira* y *Los hombres del alba*
 (1944 los dos).
 El DF –diría hoy Alonso– es una post-ciudad
 agonizante
 de dieciocho millones de cadáveres
 (según las últimas estadísticas).¹⁰ (*Los trabajos*, 67).

La fuerza apocalíptica de estos versos produce, como en los primeros poemas, un discurso de desolación sobre la tierra; con la diferencia de que ahora el tiempo histórico del mundo prehispánico pierde legitimidad ante el avance del tiempo histórico de la modernidad, que produce la agonía de México. Esta percepción de México en términos de *zona de desastre* es una constante en la poesía pachequiana y remite al impacto de dos proyectos históricos distintos pero análogos en sus efectos: el de la conquista, expresado en la masacre de Tenochtitlan y recopilado en “Los Cantares Mexicanos”; y el de la modernidad, expresado en la masacre de Tlatelolco. La sección III de *El reposo del fuego* y “Manuscrito de Tlatelolco”, incluido en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, recogen estas violencias y proponen una poética del desastre; pero es en *Miro la tierra* (1986) donde la catástrofe adquiere protagonismo “consolidando cuatro siglos de eternas destrucciones”. Estos poemas, escritos a la memoria de los muertos en el terremoto de 1985, son el testimonio más elocuente de que “nuestra tierra no es firme”. Para narrar ese desastre Pacheco recurre a un lenguaje coloquial y testimonial precisamente porque estas formas expresivas captan el ritmo interno de los que, viviendo el desastre, aprendieron que “no hay amparo” y que “todo lo que era firme se derrumba” (*Miro la tierra*, 18). El tan seña-

10 El énfasis llama la atención sobre la coexistencia intertextual de un poema en otro. En este caso, se trata del primer poema de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, cuyos primeros versos dicen: “Madrid es una ciudad de más de un millón de / cadáveres (según las últimas estadísticas)”.

lado prosaismo pachequiano es producto de esta conciencia que se obtiene sobre la realidad y que impone al texto artístico lo que los teóricos de la postmodernidad entendieron como la más ejemplar enseñanza del arte del siglo XX: la parodia (Hutcheon, 1985).

Esta dimensión paródico-apocalíptica irrumpe con fuerza en el horizonte discursivo de *Los trabajos*, afectando todo cuanto éste toca o nombra. Diferentes formas de vida –humana, animal, vegetal o mineral, se ven paródicamente caracterizadas en términos de transitoriedad y fugacidad. Nótese de qué manera en el tercer poema, “Inmortalidad del cangrejo”, este crustáceo está conceptualizado como *ser transitorio, carne fugaz*.¹¹ Más adelante, en “Prosa de la calavera”, Thánatos adquiere voz propia y recuerda al ser humano su condición de actor transitorio y efímero en el gran teatro del mundo:

Quando tú y todos los nacidos en el hueco del tiempo que te fue dado en préstamo acaben de representar su papel en este drama, esta farsa, esta trágica y bufa comedia, yo permaneceré por largos años: *descarnada desencarnada*. (*Los trabajos*, 26).

La misma sentencia es luego reinvocada en “Una defensa del animato”, cuando el hablante aborda la problemática desde una visión profética: “tarde o temprano a todos nos espera el naufragio”. Y si el ser humano es efímero pasajero, la tierra, que es su continente físico, no lo es menos. Leemos, en “Torre de naipes”:

Piso la tierra que no es firme sino más bien caliza y se desmorona: torre de naipes o fugaz castillo de arena, los días que nos tocaron movedizos. Aquí no existen puentes. (*Los trabajos*, 41).

Profético además de apocalíptico, *Los trabajos* anticipa no sólo una escritura del desastre, sino el desastre mismo. Esto podría explicar por qué sus visiones desoladoras del espacio del vivir nunca realmente dan

11 Esta estrategia de dirigir la mirada a los animales para, a propósito de ellos y sus circunstancias de existencia, reforzar el discurso de desolación sobre la tierra, aparece por primera vez en la sección IV de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Titulada “Los Animales saben”, esta sección incluye trece poemas dedicados a diferentes animales, siendo el cangrejo uno de ellos. Aun cuando los libros posteriores conservan y recrean esta modalidad, en 1999 *La arena errante* problematiza la visión de los animales, al presentarlos “adustos”, “asesinos” y poseedores de un “sadismo humano” (“Periquitos de Australia”, 18-19).

paso a posibles utopías; al contrario, tienden siempre a replegarse a ese epicentro fatal que es México. "Paseo de la Reforma" ilustra estas ideas:

este monumento
a la belleza del mundo;
[...]
este que parecía eterno
o estable al menos,
ha muerto asfixiado
y masacrado con otros mil
por el gas venenoso que echan
los autobuses
en la innoble y letal colonia
penitenciaria
que hasta hace poco llamamos
ciudad de México. (*Los trabajos*, 56).

Este mismo sentimiento de fatal fugacidad de las cosas reaparece en la sección III del texto, en poemas como "La granada" y "Perduración de la camelia", pero extrañamente dotado de un giro significativo. En el primer caso el discurso especula el pensamiento de una granada:

¿En qué sueña la carne
de la granada
allá adentro
de su corteza efímera?
Quién sabe.
Desde sólo puede especularse
que piensa:
"Gozo de mi esplendor.
No durarán
esta apretada simetría,
esta húmeda
perfección que me constituye
y me hace granada.
No otra fruta ni un árbol
o una brizna de hierba.
Tampoco piedra, plomo o alondra.
Seré putrefacción
o bien, devorada.
me haré sin duda carne de tu carne.
En ambos casos
(¿es necesario repetirlo?)
regresaré a la tierra en forma de polvo
y desde ese polvo
(tú no)
reconstruiré mi perfección de granada. (*Los trabajos*, 34).

En el segundo, actualiza el proceso de nacimiento y muerte de una camelia, concluyendo que:

a los tres días de su nacimiento,
pétalos pardos que se desmoronan,
polvo que se hace tierra y de nuevo vida. (*Los trabajos*, 35).

No pasa desapercibida una intencionalidad por distinguir entre dos órdenes de existencia: la humana y animal, predestinadas a lo irremediable y fatal; y la vegetal, que a través de los frutos de la “tierra purificada” escapa a la fatal experiencia de la fugacidad de las cosas y permite la regeneración de la vida.¹² El mar, identificado con la vida mineral, constituye un orden ambivalente de múltiples resonancias. Si bien conoce la experiencia de la destrucción y en ciertas situaciones la protagoniza, también engendra la posibilidad de la recreación. “Veracruz” es un poema que destaca la fase de destrucción, cuando el mar es el eterno impugador de la tierra:

De lejos llega la marejada gris en el aire.
Viento en la sal del mar, cuerpo a cuerpo,
oscura batalla,
mientras el sol se mete en su ausencia.
Innumerable látigo de olas:
cada una vive
de la muerte de otra. Toma su fuerza
para diseminarla. No hay destrucción
como este sismo de agua.
Débil la piedra
ante su fuerza ciega. Llueve la arena
y en la casa el viento
entra por todas partes, levanta en vilo
la tierra que era firme. Y el mar reclama
cuanto le arrebatamos. Pide lo suyo
A las pocas horas
todo es del viento o se transforma en viento.
La costa vuela en el diluvio de olas.

12 En el caso de la granada es interesante destacar la atención que la poesía ha dado a este fruto de la naturaleza. En el siglo XVI el teólogo Fray Luis de Granada contemplaba de la misma manera la perfección de la granada, a la que reconoció como “reina de las frutas” (*Introducción al Símbolo de la Fe*, 208-209). En el siglo XX muchos son los poetas que prestaron atención análoga a los regalos de la naturaleza. García Lorca, por ejemplo, dedicó un poema a la granada, caracterizándola como “luz de la vida / hembra de las frutas” (*Libro de poemas*, 46).

Vibra la muerte. No hay quietud. No hay polvo.
 Sólo ceniza el mar. Mortaja. Envuelve
 la masa terrenal.
 El huracán destruye
 para que siga siendo mundo este mundo,
 la tierra dé su fruto más tarde,
 el mar se resigna a ser,
 una vez más, el poderoso vencido. (*Los trabajos*, 14).

Pero no sólo el Mar, también diversas manifestaciones del agua, como los ríos, golfos, manantiales, etc., participan de esta capacidad de "socavar la tierra que era firme". "Muelle de Nueva Orleans" es particularmente importante por cuanto proyecta en un río (Misisipi) esta capacidad marina:

Ni un solo río ha usado nunca la palabra reposo.
 Pero éste no sólo fluye, no sólo ilustra
 el vuelo del tiempo, la única vuelta
 de nuestras horas irrepetibles:
 el Misisipi trabaja, el Misisipi desgasta
 el macizo continental

Desde siempre está socavando
 la tierra firme
 Es el enemigo de adentro.
 Y un día
 habrá acabado con todo lo que no es agua
 y también
 acabará por imponer su ley de arena a los mares. (*Los trabajos*, 21-22).

En su fase de recreación y regeneración de la vida el mar adquiere un valor estético fundamentado en el principio romántico de la intensidad como condición de acceso a la belleza que, en este caso, se ve expresado en la metáfora del movimiento y la transformación. Dos poemas se inscriben en esta línea, "Mozart: Quinteto para clarinete y cuerdas en La Mayor, K. 581" y "Costas que no son mías". En el primero la belleza es percibida por analogía con la música, que sólo en movimiento habla:

La música llena de tiempo brota y ocupa el tiempo.
 Toma su forma de aire, vence al vacío
 con su materialidad invisible. Crece
 entre el instrumento y el don
 de *tocar* realmente su cuerpo de agua,
 fludez que huye del tacto, manantial que ninguno
 puede asir,
 porque inmovilizada sería silencio la música

La corriente de Mozart tiene
 la plenitud del mar y como él justifica el mundo.
 Contra el naufragio y contra el caos que somos
 se abre paso en ondas concéntricas
 el placer de la perfección, el goce absoluto
 de la belleza incomparable
 que no requiere idiomas ni espacios.
 Su delicada fuerza habla de todo a todos.
 Entra en el mundo y lo hace luz resonante.
 A través de Mozart y en Mozart habla la música:
 nuestra única manera de escuchar
 el caudal y el rumor del tiempo. (*Los trabajos*, 45-46).

En la tercera sección de "Costas que no son mías" la belleza brota de la violencia, del movimiento en lucha:

3

Lo que dice la arena al mar es acaso:
 -No te serenes nunca. Tu belleza
 es tu absoluto desconsuelo.
 Si alguna vez
 encontraras sosiego perderías
 tu condición de mar.
 Si te calmas
 dejará de fluir el tiempo. (*Los trabajos*, 19).

En ambos poemas el concepto de belleza es entendido a la manera romántica: es un desbordamiento poderoso de energía y tiene la capacidad de liberar la imaginación y dar paso a la creación.¹³

Hagamos un alto aquí para recapitular lo expuesto y ver a qué horizontes conduce la actualización del repertorio renacentista y barroco que ofrecen estos poemas. Es evidente que conforme avanza el discurso y pasa el lector de un libro a otro, el uso que se hace de estos recursos va configurando el ámbito en que se desarrollará la poética pachequiana: esa percepción apocalíptica de nuestro tiempo, que deriva de una particular interpretación de la experiencia barroca y culmina en una "ética de responsabilidad".¹⁴ El factor que hace posible esta transición es el

13 Sobre aspectos referentes a la estética romántica véase M.H. Abrams *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, 47-56 y Edgar Allan Poe, "The Poetic Principle" en *Essays and Reviews*, 71-94.

14 El término pertenece a Emmanuel Levinas y llama la atención sobre el destino histórico de las relaciones inter-humanas, expresadas en el respeto al Otro. "La pers-

protagonismo que va adquiriendo una historia y un espacio específico: México, la post-ciudad agonizante, el sitio desde donde Pacheco articula una de las críticas más contundentes que la poesía de fin de siglo le ha hecho a la modernidad. A partir de esta conciencia crítica la relación con el mundo se ve marcada por la experiencia de ser y estar en una realidad desquiciada, apocalíptica y terminal. Por eso mismo, parodiada:

Si crees ser libre y hablar en nombre del pueblo
será mejor desengañarte ahora mismo.
No te sientas un héroe con tus versitos.
El desdén tolerante que los recibe
prueba tu pequeñez. Y sobre todas las cosas
aquí no hay arte, ciencia ni estudio
que no dependa del César. (*Los trabajos*, Sátira V, 79).

La cita está tomada de la última sección de *Los trabajos*, titulada "Imitación de Juvenal" y constituida por doce sátiras. Sin embargo, que pese a su título y a su subtítulo, estas composiciones no son propiamente satíricas; son paródicas. Sátiras fueron las composiciones de Juvenal; pero los poemas que, imitándolas, escribe Pacheco, ya no lo son. Surge de esta observación la necesidad de teorizar ese concepto tan traído y llevado que es el de "parodia" y que tanta repercusión tiene en el discurso pachequiano.

En *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Linda Hutcheon alerta sobre los peligros de confundir sátira con parodia, señalando que se trata de prácticas completamente diferentes. Mientras la sátira es una práctica moral con fondo didáctico y se limita a la imitación caricaturizada de un sector de la realidad, la parodia es una práctica de intertextualidades con distanciamiento crítico.¹⁵ Es decir, no es simple imitación, ni consiste en pasar indiscriminadamente de un texto a otro. Lo que hace es tomar varios textos y exponerlos al fondo convencional del que emergen, hasta que sus significantes exploten ante

pectiva inter-humana", indica Levinas, "puede subsistir, pero también puede desaparecer en el orden político de la Ciudad, donde la ley establece obligaciones entre los ciudadanos". Una ética de responsabilidad, por tanto, conservará ese respeto al Otro (Levinas, 165).

15 Observa Hutcheon que, históricamente, la sátira surgió cuando Hegemon de Tasos, apartándose de la práctica homérica, dejó de imitar a hombres superiores al promedio (héroes trágicos) para imitar a hombres inferiores al promedio. Dio así creación al personaje paródico. El poeta latino Juvenal prolongó esta tradición y la utilizó como arma retórica para denunciar y condenar los vicios de la Roma imperial.

el impacto de la nueva forma creada. De acuerdo a Hutcheon la tendencia a confundirlas se debe a que ambas hacen uso de una misma estrategia retórica: la ironía que, como la metáfora, posee la capacidad de crear sentidos nuevos. Pero mientras la sátira recurre a este cambio de sentido para lograr efectos ridículos, la parodia lo hace para representar irónicamente objetos que en sí mismos representan realidades originales. En el ejemplo anteriormente citado es evidente cómo la representación irónica de la historia y del comportamiento humano dramatizan una realidad no para que de ésta surjan efectos ridículos, sino para dar paso a procesos de reflexividad y autoconocimiento. Sistemáticamente la poesía pachequiiana está tensada entre un discurso paródico que busca desenmascarar las tantas mentiras que nos habitan, y una orquestación de las infinitas posibilidades de la intertextualidad, con la que busca resaltar la dimensión apocalíptica de nuestros días. En *Los trabajos*, esto último queda especialmente expresado en el *homenaje* a Rulfo que encontramos en la sección V del texto, titulada “¿Qué tierra es ésta?”:

[...]
 Llueve muy poco.
 Le crecieron espinas
 a nuestra tierra

Somos como terrones endurecidos.
 Somos la viva imagen del desconsuelo.

¿Qué tierra es ésta?
 ¿En dónde estamos?

Todos se van de aquí.
 Nomás se quedan
 los puros viejos,
 las mujeres solas.

Aquí vivimos,
 aquí dejamos nuestras vidas.
 Un lugar moribundo.

Ya no se escucha
 sino el silencio de las soledades.

Y eso acaba con uno.

Aquí no hay agua.
 Aquí no hay más que piedras.
 Aquí los muertos pesan más que los vivos.
 Lo aplastan a uno.

Allá lejos los cerros están todavía en sombras.

Tiempo de la canícula
cuando el aire de agosto
sopla caliente.

Digan si oyen una señal de algo
o si ven luz en alguna parte.
si hay olor de paz y de alfalfa,
como olor de miel derramada.

[...]

Digan si ven la tierra que merecemos.
Si contra nuestras penas
hay esperanza. (*Los trabajos*, 63-65).

Recreando el lenguaje y el mundo de Rulfo, el poema da paso a una visión apocalíptica y a una ética de responsabilidad que trasciende los límites de una poética particular. El mecanismo descansa en la habilidad que tiene Pacheco para “cargar” sus poemas con un fondo histórico-literario logrado a través de complejas prácticas de intertextualidad, siendo el epígrafe una de sus más notables manifestaciones.

b. El recurso al epígrafe

Hasta la década de los 80, los textos poéticos de Pacheco están invariablemente experimentando las posibilidades semánticas del epígrafe. Para referirse a estas marginalidades textuales, situadas siempre fuera de los límites del poema, en sus bordes y en sus orillas, la crítica ha recurrido generalmente al término *intertextualidad*, y lo ha barajado con otros afines, como el de literolatría, literaturidad, culturalismo, influencias, etc. (Villena, 20). Estas apreciaciones muestran sus debilidades cuando nos damos cuenta de su insuficiencia para resolver las relaciones epistemológicas que surgen entre el fenómeno de la intertextualidad (que en rigor más que reducirse al registro de componentes extratextuales llama la atención sobre los efectos que éstos provocan en el texto); y la práctica del epígrafe (que designa una categoría muy específica de intertextualidad). En lo que sigue de este apartado veremos cómo estas marginalidades a las que denominamos *epígrafes*, además de registrar intertextualidades, constituyeron para Pacheco estrategias discursivas de profunda incidencia en la práctica de una poética temporalista y de un pensamiento apocalíptico.

Comencemos precisando la naturaleza del epígrafe pachequiano. Liberado de su utilidad tradicional (cita que sirve de encabezamiento a un texto y lo nutre de sentido), el epígrafe recupera sus antiguos vínculos con la escritura (*graphein*) y se convierte en una instancia que, no limitada al acto pasivo de referir, encarna el acto dinámico de inscribir marcas en el discurso, modelándolo y reforzando su carácter descentrado y discontinuo. Formalmente el epígrafe pachequiano tiende a ocupar dos situaciones estratégicas: o antecede a los Índices (epígrafe inaugural) o aparece entre sección y sección (epígrafe alterno). En el primer caso actúa como signo de apertura y asume su rol tradicional: es una cita que sirve de encabezamiento al texto y lo nutre de sentido. En el segundo también lo carga de sentido; pero sobre todo imprime discontinuidad en el discurso, produciendo altos en la lectura que exigen salir de la linealidad con que acostumbrábamos leer un libro de poemas.

Ahora bien, ¿cómo estudiar estos epígrafes? Más aún, ¿cómo estudiarlos sin provocar disgregaciones que se pierdan en el detalle? Una manera de aproximarse a estas marginalidades es prestando atención al efecto de discontinuidad que producen en el discurso y no así a su referencialidad inmediata. Teniendo en cuenta este criterio examinemos los dos epígrafes que presenta *Los elementos*, uno inaugural y otro alterno:

Epígrafe Inaugural

*si les mots n'étaient que signes
timbres-postes sur les choses
qu'est-ce qu'il resterait
poussière
gestes
temps perdu
il n'y aurait ni joie ni peine
par ce monde farfelu*

Tristan Tzara.

Epígrafe Alterno

What can I hold you with?

Borges, *Two English Poems*.

El simple hecho de la irrupción de lenguas otras que la castellana constituye un factor de provocación. Muchos son los críticos que se han preguntado por qué Pacheco insiste en problematizar la lectura de sus textos tornándolos inaccesibles a la gran mayoría de lectores latinoamericanos. Estos mismos críticos, que con tanta penetración perciben la incompatibilidad de lenguas extranjeras con la realidad de países en los que el analfabetismo es materia cotidiana, pasan por alto el considerable efecto de diversidad y discontinuidad que éstos producen en

la lectura. En efecto, ¿qué ocurre cuando la continuidad de un código se ve alterada por la aparición de otro, o cuando una voz matiza su carácter monolingüe y monológico con comportamientos bilingües y polifónicos? El fenómeno que emerge es ciertamente el del bilingüismo a nivel lingüístico, pero también el del dialogismo a nivel discursivo. Los teóricos de la postmodernidad proponen, para estos casos, el término *assemblage* lingüístico, entendiendo por *assemblage* un arte de multilingüismo conceptual. Sitúan así el debate a un nivel teórico que, desentendiéndose de los grandes sentidos ideológicos, fortalece una visión desintegradora del sujeto. Percibido éste como extraño en su propio lenguaje, se enriquece con el lenguaje de otros. Escriben Gilles Deleuze y Claire Parnet:

El multilingüismo no es la simple propiedad de varios sistemas, cada uno de los cuales sería homogéneo en sí mismo: es fundamentalmente la línea de tensión o de variación que los afecta y les impide ser homogéneos. (*Dialogues*, 4).

Tensado entre una ética de responsabilidad que necesita conservar la integridad de los sujetos sociales, y una estética postmodernista que en su afán por dismantelar los grandes relatos la disuelve, el discurso pachequino opta por una conciliación de fuerzas. Discursivamente sostiene una ética de responsabilidad, pero formalmente practica una estética postmoderna. De esta manera bilingüismo, dialogismo y *assemblage* tienen, en el caso de Pacheco, la función de romper la continuidad de lo uno con la práctica de lo diferente, que siempre crea conflicto.

De acuerdo a este argumento los epígrafes que aparecen en *Los elementos* provocan verdaderas escisiones discursivas. Frente a ellos el lector (bilingüe, monolingüe o informado)¹⁶ experimentará una considerable pérdida de control sobre el texto que está leyendo y, de manera muy similar a los seres de Babel, verá desaparecida la posibilidad del código común y del mensaje inequívoco. Paradójicamente será el lector monolingüe el que con más fortuna salga de este trance, ya que, como ningún otro, experimentará el impacto de lo desconocido y la ironía de seguir leyendo un texto que, rechazando unidad y homogeneidad de significación, provoca su propia disgregación y fragmentación. En el caso de una lectura bilingüe

16 Por lector "informado" me refiero a aquel que accede a diferentes códigos lingüísticos no a través del bilingüismo sino de traducciones, estudios críticos o cualquier otra fuente de información que salve distancias entre el texto y la lectura.

o informada la aparición de estos epígrafes será susceptible a múltiples interpretaciones, filtradas siempre por el conocimiento que se tenga de la tradición literaria. Lo que sigue es un comentario desde esta perspectiva.

Seguramente esta lectura comenzará señalando la procedencia del epígrafe. En el primer caso, indicará que se trata del poema V de "40 Chansons et déchantons" de Tristan Tzara.¹⁷ Si después de identificar la composición todavía se detiene en ella percibirá en su discurso una reflexión acerca de la prisión que el signo lingüístico ejerce sobre el lenguaje, enmascarándolo y prohibiendo el acceso a lo otro que permanece oculto, invisible. Estas observaciones podrían ya ser suficientes para considerar que la pertinencia del epígrafe estriba en su capacidad para abordar la problemática del acceso a lo otro que no conocemos; pero todavía se podría ir más allá y observar que el poema citado no es, en rigor, un poema; sino un anti-poema, y que lejos de formar parte de un tratado de filosofía del lenguaje conforma un catálogo poético logrado en base a la coexistencia de una serie de composiciones a primera vista incompatibles entre sí: fábulas, sátiras, locuciones proverbiales improvisadas, juegos de palabras y epigramas, etc. Lo único que estas composiciones tienen en común es el lenguaje que las expresa, tendencialmente coloquial y próximo a la expresión cotidiana. Estas consideraciones llevarían a precisar lo que para Tzara es el anti-poema y a distinguirlo de la conceptualización que años más tarde poetas como Nicanor Parra o Jaime Sabines darán a este tipo de composiciones. En ambos casos el anti-poema será una expresión de anti-poesía, pero mientras los poetas latinoamericanos canalizarán su propuesta a través del *artefacto* y la poesía conversacional, Tzara lo hace a través de lo que él mismo denominó poema *dadá* y que en muchos aspectos interpreta ya las búsquedas de Parra y Sabines. Asociado al canto más que al discurso, el poema *dadá* renuncia a la seriedad del lenguaje y conquista a cambio la gravedad y simplicidad del juego, el valor del texto breve, ligero y heterogéneo, y no obstante cuidadosamente construido. Al mismo tiempo, interpreta el proyecto de la anti-poesía en la medida en que asume y practica su condición provocativa y rupturante, derivando a veces en sonido ininteligible o en representación *bruitiste* de los intestinos, de las vibraciones naturales, del erupción de los volcanes... Se asegura así el

17 Colección póstuma publicada por primera vez en 1972 con litografías de Jacques Hérold y prefacio de Claude Sernet e incluida en el tomo IV de *Oeuvres complètes* (1980).

rechazo del público, que recibe una poesía inaceptable para el buen gusto.¹⁸ Únicamente las lecturas que resistan tales asedios estarán en condiciones de apreciar la propuesta estética de estas composiciones; de la misma manera que sólo admitiendo el valor artístico que la discontinuidad y el coloquialismo otorgan al discurso, accederemos a la propuesta de los versos pachequianos.

Aquí reside tal vez el aporte más productivo de esta lectura del epígrafe de Tzara, al quedar en evidencia cómo ambos autores, (Tzara y Pacheco) cada uno a su manera, se exponen al rigor de un público que pone en duda el valor de sus creaciones. El fragmento que cito a continuación apoya este argumento:

Desde (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*), su tercer libro de poesía, José Emilio Pacheco ha cultivado un modo de expresión al que se ha llamado discurso poético coloquial, poesía que se acerca peligrosamente a la prosa, poesía como discurso crítico, etcétera y que predomina en *Los trabajos del mar* [...] Pacheco recurre menos al lenguaje musical, a las imágenes y las metáforas. Disminuye la ambigüedad, tal vez motivado por una conciencia crítica, y va dejando de lado la magia y el misterio del lenguaje. Las composiciones satíricas y las epigramáticas avanzan a ocupar un lugar de importancia en su obra. (Mata Sandoval, 86-87).

La cita reproduce arquetípicamente una situación en la que el discurso crítico recrimina al discurso creativo lo que considera debilidades o faltas de calidad, y es la proximidad con el hablar cotidiano la piedra de toque. Asumiendo una inadecuación genérica entre la expresión coloquial y la poética, Mata Sandoval advierte los peligros de desplazar la segunda por la primera y adopta una posición conservadora en el debate de la poesía conversacional, sugiriendo que la magia y el misterio del lenguaje son incompatibles con el hablar cotidiano. El prejuicio de separar prosa de poesía impide comprender que no es la actualización del lenguaje cotidiano sino la reproducción de la lógica convencional el factor que empobrece la expresión coloquial. La observación de Mata Sandoval habría sido más justa de haber percibido que a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* no es el lenguaje coloquial en sí el factor que (en ocasiones) debilita los

18 Aun cuando más adelante Tzara modifica esta posición radical por el criterio de la originalidad aceptable, su arte mantendrá una posición de ruptura con el sentido común y explorará a fondo el principio *collage* y las posibilidades del montaje propuesto por Eisenstein. En cualquiera de los casos las advertencias de que el arte dará "no sería entendido" tuvieron éxito: durante más de medio siglo la historia literaria le negó a estos escritos la categoría de arte.

textos de Pacheco, sino su peligroso acercamiento a la lógica de los lugares comunes. Esto explica por qué a lo largo de su obra el coloquialismo sigue un recorrido irregular, conservando a veces eso que el crítico denomina “magia y misterio del lenguaje” y eclipsándolo cuando el discurso se apega demasiado a atavismos convencionales que sólo ofrecen metáforas muertas y proyecciones morales. Un poema titulado “El uso de las palabras” e incluido en *El silencio de la luna* (1994) ilustra este argumento:

En los feroces días de mi adolescencia tristísima
la expresión “hacer el amor” significaba “cortejo”.
“Te hacía el amor” enviándote flores
o escribiendo versitos y nada más.

En algún momento,
entre mis diecinueve y veinticuatro,
“hacer el amor”
llenó el lugar que ocupaban
obscenidades, vocablos técnicos
o impregnados de incienso y confesionario.

Nuestros mejores años para “hacer el amor”
se disiparon en la frustración,
se hundieron lamentables
—por engaño y por culpa de la semántica. (*El silencio de la luna*, 69).

Otro aspecto que escapa a la observación de Mata Sandoval son los aportes de una poética que ha optado por negarse al lirismo tradicional y a las formalidades con que éste se expresaba. Esta falta de apreciación lo lleva a asumir un *antes* original y perdido, en circunstancias en que, como quedó demostrado en este estudio, ese *antes* contenía ya el proyecto del *después*. Fortuitamente, estas observaciones sacan a luz uno de los problemas menos resueltos en el campo de la crítica: la inadecuación entre discurso crítico y discurso creativo. Frecuentemente el primero ignora los rigores del segundo. ¿Por qué? La pregunta puede responderse con otras preguntas: ¿De dónde procede el primero? ¿Cuál es su campo epistemológico de procedencia? ¿De dónde procede el segundo? Abordaré más tarde estos problemas, ya que atañen tanto a la poética pachequiana como a la saenciana. Por ahora me interesa continuar el estudio del epígrafe pachequiano.

La discusión precedente indica que estos epígrafes más que informar acerca de otras poéticas, constituyen una modalidad que informa acerca de sí misma. En *Los elementos* el segundo tipo de epígrafe, el alterno, refuerza esta hipótesis. Todo lo que el texto nos brinda es un verso en inglés seguido de su fuente de origen:

"What can I hold you with?"

Borges, *Two English Poems*.

Para el lector monolingüe este epígrafe no dejará de provocar un blanco en la lectura y, como en el caso anterior, generará una considerable pérdida de control sobre el texto que está leyendo. En cuanto a los otros dos tipos de lector, puede asumirse que recibirán nuevas invitaciones a la disgregación, es decir, a salir del texto que están leyendo para indagar el que no estaban leyendo. En estas circunstancias, ¿cómo conservar el efecto del epígrafe sin caer en los peligros de la disgregación? Una posibilidad es postular que, en cuanto la información adquirida sirva para situar el epígrafe en relación con el texto estudiado y no para convertirlo en objeto de estudio, se habrá superado los peligros de la disgregación. En esta vena todo informe acerca de la naturaleza del epígrafe será un informe acerca de la naturaleza del texto que se estudia. Siguiendo este razonamiento decir, por ejemplo, que el epígrafe de Borges está tomado de *El otro, el mismo* (1964) y que formalmente constituye el primer verso del segundo poema de este libro, titulado precisamente "Two English Poems", constituye un dato informativo que si bien contextualiza el epígrafe, dice muy poco acerca del efecto que éste produce en *Los elementos*. Más sugerente sería captar la dimensión apostrófica del verso de Borges ("What can I hold you with?" [¿Con qué puedo retenerte?]) y proyectarla sobre el texto pachequiano. También sería interesante recuperar el pensamiento borgiano respecto a "los idiomas del hombre", ya que es aquí cuando Borges aborda la problemática, tan pertinente en Pacheco, de la diversidad de lenguas. En el Prólogo a *El otro, el mismo* escribe:

Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. [...] Alguna vez me atrajo la tentación de trasladar al castellano la música del inglés o del alemán; si hubiera ejecutado esa aventura, acaso imposible, yo sería un gran poeta, como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia, o como aquel anónimo sevillano que nos dio la de Roma, o como Darío, que nos dio la de Francia. Pero los fines musicales son sistemas artificiosos muy posteriores a las lenguas que ordenan. La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico.

Sugiere Borges que la variedad de lenguas, más que un problema de traducción o un deseo de trasladar a una valores inherentes a otras, debería plantear la necesidad de acercarse al misterio del lenguaje. Teniendo en cuenta estas palabras, los epígrafes que venimos examinando más que agotarse en la traducción perfecta deberían servir para acercar-

nos a los modos de ser del lenguaje, a las estrategias a que éste recurre para mostrarse a sí mismo. Al enfrentar al lector a lenguas otras que el castellano, tanto el epígrafe de Tzara, como el de Borges, eclipsan la centralidad monolingüe, síntoma de retóricas autoritarias, para enfrentar la diversidad bilingüe, más bien síntoma de heterogeneidad cultural. Como si la heterogeneidad y la diversidad fueran la materia prima que da vida al lenguaje. Durante mucho tiempo este tipo de *pluralidad* textual fue estudiada y teorizada a partir de conceptos como el de *dialogismo*, *heterología* e *intertextualidad*. Los dos primeros, propuestos por Bakhtin, designan la heterogeneidad discursiva que surge una vez que el enunciado particular es estudiado en su transición al conjunto de enunciados que forman la vida verbal de una comunidad (Todorov 1981, 87). El segundo, también originado en la estética bakhtiniana pero introducido por Kristeva al proyecto semiótico, postula que la significación no reside en el texto solitario sino en sus relaciones con otros textos. La sensibilidad estructuralista con que los teóricos de los años 60 y 70 manejaron estos términos no permitió que los mismos provocaran la apertura crítica con que fueron propuestos. Al contrario, neutralizaron su campo de acción al quedar desvinculados de su raíz socio-cultural y sometidos a criterios teóricos imaginados para sociedades post-industrializadas. El legendario Roland Barthes fue uno de los intelectuales que con más precisión sometió la diversidad intertextual a la unidad textual. Al respecto escribe:

Hay un sitio donde se enfoca esta multiplicidad, y ese sitio corresponde al lector y no, como se decía antes, al autor. El lector es el espacio en el que se inscriben todas las referencias que hace un texto (Barthes 1977, 146-148).

De acuerdo a este razonamiento la apertura que produce una situación de intertextualidad encuentra en el lector su límite y su clausura. Ratificó así el discurso crítico occidental esa fijación por garantizar seguridades y centros de referencia. No exclusivo a la perspectiva de un pensador francés, este tipo de razonamiento fue compartido por amplios sectores de la crítica literaria latinoamericana y se hizo evidente cuando ésta trató de unificar el sentido o la interpretación de un texto al amparo de la posición personal, ideológica o política sustentada por el lector. Esto explica por qué a la “muerte del autor” anunciada por Barthes sucedió la dictadura del lector, que quedó autorizado para determinar el sentido de una obra y convertirse en su centro regulador de sentido. Ese centro clausuraba las aperturas que la intertextualidad tanto se había esforzado en provocar.

También reductora fue la propuesta que dio Genette al fenómeno intertextual. Desde una perspectiva estructuralista, este teórico condicionó la problemática de la intertextualidad (a la que denominó transtextualidad) a cinco categorías destinadas a dar cuenta de las múltiples formas de trascendencia textual, situando en una de ellas (la paratextualidad), el tipo de trascendencia que relaciona al texto con su paratexto. Títulos, epígrafes, ilustraciones, subtítulos etc., cumplen esta función que, de acuerdo a Genette, privilegia la dimensión pragmática de la obra, puesto que actúa fundamentalmente sobre el lector.¹⁹

Ambas formas de dependencia, semántica en el primer caso y estructural en el segundo, fueron cuestionadas por la reflexión post-estructuralista, que concibió versiones alternativas del fenómeno *intertextualidad*. Para estos nuevos teóricos el término *intertextualidad* expresa la capacidad que tiene un texto de no ser autosuficiente ni estructurable de acuerdo a categorías predeterminadas; al contrario, de estar penetrado por la otredad y la desintegración de sí mismo. Según Bárbara Johnson, esta concepción de texto nace de dos reflexiones teóricas de gran incidencia en el pensamiento contemporáneo: (1) el descubrimiento del inconsciente como la "otra escena" que penetra el consciente en forma de referencias marginales o latentes y (2) el descubrimiento que hiciera Saussure del anagrama en los poetas saturnianos. Teorizando estos descubrimientos a la luz del principio lacaniano según el cual el inconsciente está estructurado como un lenguaje, Johnson infiere que:

...se puede decir que para los teóricos modernos de la intertextualidad el lenguaje de la poesía está estructurado como el inconsciente. La integridad y la auto-identidad intencional del texto individual son puestos en cuestión de una manera que no tiene nada que ver con conceptos de originalidad y derivación, ya que la noción misma de propiedad literaria "auto-suficiente" ha demostrado ser una ilusión. (265).

19 Respecto a las otras categorías, sugiere Genette la siguiente clasificación:

- Intertextualidad: relación de co-presencia entre dos o más textos. Es el caso de la cita y el plagio.
- Metatextualidad: relación crítica o de comentario que un texto mantiene con otro(s) sin necesariamente citarlo.
- Architextualidad: relación implícita o muda que hay entre un texto y otro(s) y que los conecta genéricamente, ya sea bajo una marca titular o infratitular.
- Hipertextualidad: relaciones de no comentario de un texto con otro(s) anterior(es) a él. Aquí sitúa Genette el centro de su indagación al fenómeno de la intertextualidad y, aun cuando evita el término parodia, es evidente que en el neologismo *hipertextualidad* está implícito el fenómeno paródico.

Con estos argumentos el pensamiento post-estructuralista estableció que en una situación de intertextualidad las expectativas de unidad textual, estructural o semántica, son subvertidas por el impacto que produce la práctica de la heterogeneidad y la discontinuidad. No una estructura profunda, sino múltiples micro-estructuras; no un sentido unívoco y terminal, sino un haz de significaciones relativas en sí mismas y sujetas a transformación. Sobre este escenario de desintegración y fragmentación de sentidos Jean François Lyotard declaró, a fines de los años 70, el fin de la modernidad y el arribo de la postmodernidad, entendiendo por ello el fin de un sentido unitario y lineal de la historia y el fin de un sujeto entero y homogéneo.

Pacheco comparte esta sensibilidad postmodernista, incluso podría ser considerado su precursor en Latinoamérica; pero sería un error referirse a él como a un poeta postmoderno. Su poesía, que estéticamente recrea la sensibilidad postmoderna, éticamente es anti-postmoderna. La deslegitimización identitaria que la retórica postmoderna provoca en el espacio social y en sus agentes históricos no puede de ninguna manera conciliarse con un discurso que, como el de Pacheco, apuesta a las culturas originarias, rescata los "grandes relatos" prehispánicos y postula, desde al desastre, una ética de responsabilidad. Esta inadecuación a la que llega su poesía frente al proyecto de la postmodernidad delata las insuficiencias de ésta (y de sus teóricos) para tocar y entender realidades multiétnicas y multilingües. En estos contextos el "Otro" es algo más que una diferencia teórica; es una realidad lacerante que lucha por preservar su identidad cultural y dialogar, en igualdad de condiciones, con los que percibe como sus "Otros".

Si ahora rescatamos la dimensión ontológica que da Bakhtin al dialogismo y a la intertextualidad al subrayar que no se trata, como podría pensarse, de opciones que los textos pueden o no tomar, sino de condiciones ontológicas inherentes a ellos, el fenómeno de la *intertextualidad* empieza a sugerir que no existe el enunciado desprovisto de contextualidad ni el discurso propiamente monológico. Todo discurso genera en sí mismo el diálogo potencial, la apelación a por lo menos dos sujetos. El problema está en la posición que toman los dialogantes. En el discurso autoritario, por ejemplo, el poder dialoga consigo mismo, dando la impresión de un monólogo y excluyendo al "Otro". Especialmente sensible a estos problemas, la poesía de Pacheco encuentra en el epígrafe una ocasión para crear situaciones en las que un texto dialoga con otro en igualdad de condiciones. Al mismo tiempo, sus intertextualidades provocan la desestabilización de categorías textuales como la de lector, discurso y hablante,

que se convierten en instancias no reguladas por criterios de determinación. De hecho ya no es posible establecer dónde comienza el lector, dónde de la lectura, porque el hablante mismo es un lector potencial. Lo mismo puede decirse del discurso, ¿comienza éste en la individualidad del poema o más bien en la orquestación de los epígrafes?

Tensada entre una estética desintegradora de categorías tradicionales y una ética reintegradora de tradiciones y valores culturales amenazados de extinción, la poesía de Pacheco ofrece el desafío de repensar el estatuto de la obra de arte cuando ésta es propuesta ya no sólo desde espacios culturales periféricos, sino también desde el desastre que los afecta.

Lo que hasta ahora se ha dicho a propósito de los epígrafes que aparecen en *Los elementos* vale para todos los textos publicados con anterioridad a la década de los 90, que es cuando declina el experimentalismo textual. Para 1983, año en que aparece el *assemblage* de *Los Trabajos*, la poética pachequiana ya ha legitimizado la práctica del texto descentrado, y la incorporación del epígrafe es ya una constante corregida y aumentada. En relación a *Los elementos*, que presentaba discretamente dos epígrafes, *Los trabajos* incrementa considerablemente el número, a tal grado que tenemos que hablar de aproximadamente una docena de ellos. *No me preguntes cómo pasa el tiempo* ya había explorado estas sobredosis, acostumbrando al lector a lidiar con epígrafes literalmente surgidos de cualquier rincón de la cultura, incluidas regiones no verificables empíricamente. Como si pertenecieran al mismo orden de lo real van surgiendo en estos textos epígrafes y textos tomados de escritores cuya historicidad es indiscutible (Ernesto Cardenal, Garcilaso de La Vega, Salomón, Fernando Pessoa, Samuel Beckett, etc.), pero también de escritores ficticios (Alberto Caeiro, Fernando Tejada y Julián Hernández). En *Los trabajos* asistimos a una verdadera orquestación de estas dos modalidades. En el primer caso destacan, por el efecto que producen en el discurso, epígrafes procedentes de la poesía griega contemporánea. El impacto de los poetas griegos, que ya se había dado por primera vez en *Islas a la deriva* (1976), ocupa ahora sitio de privilegio en el texto, que se inicia precisamente con un epígrafe de Georgios Séferis.²⁰ Se trata del último poema de *Mythistorema*, en traducción de José Emilio Pacheco:

20 La poesía de Georgios Séferis, junto a la de Costis Palamás y Konstantino Kavafis, ha sido reiteradamente señalada como la expresión más genuina de la poesía griega contemporánea. Ganadora del Premio Costis Palamás (1947) y del Premio Nobel (1963), esta poesía responde a dos preocupaciones fundamentales. La primera, de naturaleza histórica, remite a la tragedia del Asia Menor, percibida como "la catástro-

Aquí terminan los trabajos del mar,
 los trabajos del amor.
 Aquellos que vivirán un día aquí donde acabamos,
 si la oscura sangre se alza e inunda su memoria,
 que no se olviden de nosotros,
 almas sin fuerza entre los asfódelos.
Que vuelvan hacia el Erebo el rostro de las víctimas.
 Nosotros no tenemos nada que enseñarles
 sino la paz.

La pertinencia del epígrafe no podía ser más penetrante. El poema griego no sólo da título al mexicano, sino que inscribe en él importantes fuentes metafóricas. De aquí en adelante Pacheco enriquecerá su discurso con metáforas procedentes de la poesía de Séferis. Por su importancia, nombraré aquí tres de estas metáforas. La primera surge del mito helénico, concretamente, del impacto que produce en el imaginario poético la imagen de un Ulises sin Itaca, que en el discurso pachequiano se traduce en la figura del mexicano desposeído de patria. De esta percepción nace la metáfora existencial del ser humano como criatura destinada a *navegar*. Una segunda metáfora, ahora procedente de la historia helénica, remite al incendio de Esmirna y al éxodo griego del Asia Menor, de donde Pacheco recrea la metáfora existencial de la imposibilidad de tener un mundo. Finalmente, la fuerza que el significante *mar* tiene en la experiencia griega del mundo, actualiza una metáfora espacial: el mar percibido como principio vital. Estas tres metáforas, todas ellas agonísticas, han de incidir reiteradamente en la poesía pachequiana y han de agudizar tanto su discurso apocalíptico como su ética de responsabilidad.

Pero el impacto que la poesía griega tiene en Pacheco no se limita al discurso de Séferis, tiene su contrapunto en Konstantino Kavafis, el controversial poeta de Alejandría.²¹ Kavafis aparece en el texto a propó-

fe de los inocentes". Se refiere Séferis a la situación de marginalidad y violencia a que fueron sometidas las pequeñas ciudades griegas asentadas en Turquía, y que culminó en 1922 con el incendio de Esmirna y el éxodo de miles de griegos, a los que el poeta percibe como miles de "Ulises sin Itaca". La segunda preocupación que nutre su poesía es de naturaleza estética, y está expresada en un deseo de devolverle al discurso poético la dimensión dialógica que le es inherente. Para ello, pone en práctica una poética nutrida de intertextualidades. *Mythistorema*, por ejemplo, se inicia precisamente con un epígrafe inaugural que inscribe en el texto los primeros versos de "Fêtes de la faim" de Rimbaud.

21 Como Séferis, Kavafis marca un momento privilegiado en la poesía griega contemporánea y está igualmente obsesionado por mantener vivo el espíritu helénico que, en su caso, remite a una colonia mediterránea: Alejandría. No obstante estas similitudes,

sito de un epígrafe alterno que inaugura la cuarta sección del libro. El epígrafe reproduce un poema titulado “El dios abandona a Antonio”, en traducción de Elena Vidal y José Angel Valente:

Cuando, de pronto, a media noche oigas
 pasar una invisible compañía
 con exquisitas músicas y voces,
 no lamentos en vano tu fortuna
 que cede al fin, tus obras fracasadas,
 los ilusorios planes de tu vida.
 Como dispuesto de hace tiempo, como valiente, dile
 adiós a Alejandría que así pierdes. (*Los trabajos*, 50).

Para entender a Kavafis –y por tanto para captar la dimensión del epígrafe– hay que entender su relación con Séferis. Entender, por ejemplo, que mientras Séferis se nutre del mito y de la historia, Kavafis prefiere una actitud iconoclasta frente a ellos, buscando siempre transgredirlos y hasta replantearlos. Si el mito homérico percibe belleza en el valor con que Ulises resiste el canto de las sirenas, el discurso de Kavafis la encuentra en el acto contrario: exponiéndose a ellas, que son lo desconocido, para rebelarse ante las trampas de la historia. De aquí que para Kavafis la experiencia del despojo conlleva la experiencia de un peligro al que se va “como valiente”. A diferencia de Séferis, no llora la pérdida, más bien la reflexiona y la asume como parte del sentido de la historia humana.

Similar percepción del ser humano y de la historia nutre la poesía de Pacheco. Tan evidente puede ser el paralelo que es posible encontrar enunciaciones prácticamente análogas, como las que cito a continuación. La primera pertenece a Kavafis, en traducción de Luis Cañigral; la segunda a Pacheco, y está tomada de “Egloga Octava”:

1. Nuestra suerte **será como los dioses quieran**
 Y subió al barco, yendo hacia aquel **quieran**.
 Animo, rey de los lacedemonios.²²

su poesía es marcadamente otra. Si Séferis recurre a la historia para llegar al fondo de la existencia humana, Kavafis se interesa por los instantes marginales de la historia, tocando lo anti-histórico y contra-histórico. A este poeta la tragedia del Asia Menor y la verdad histórica le interesan de otras maneras y a través de otros protagonistas. Sus obsesiones, como observa la crítica, son otras y obedecen a otras motivaciones.

22 El poema recrea la despedida de Cratesiclea de su hijo Cleomenes (rey de los lacedemonios), una vez que Esparta es ocupada por Ptolomeo y Cratesiclea exilada a Alejandría.

2. En estas soledades
se han unido el desierto y la
pradera.
Mas la dicha que invades
ya no te recupera
y durará lo que la noche quiera

En ambos casos el imperfecto de subjuntivo articula una visión apocalíptica del destino humano, que en el caso de *Los trabajos* encuentra su expresión más apropiada en un discurso de desolación sobre la tierra. Desde distintas perspectivas, el resto de los epígrafes de este libro conserva esta visión apocalíptica y la pone en contacto con esa otra vertiente del discurso pachequiano: su ética de responsabilidad. Dos de ellos, procedentes del contexto bíblico, actualizan la voz de Isaías, el primero de los profetas mayores que profetizó la soledad en toda la tierra:

Voz que decía: Da voces. Y respondí: ¿Qué tengo que decir a voces? Que toda carne es hierba y toda su gloria como flor del campo.

Isaías, 40:6 (Versión de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera)
(*Los Trabajos, 24*)

¡Ay de ti que saqueas y nunca fuiste saqueado; que haces deslealtad, bien que nadie contra ti la hizo! Cuando acabes de saquear serás tú saqueado, y cuando acabes de hacer deslealtad se hará contra ti. (*Isaías, 33: 1*)

(*Los trabajos, 60*)

Incluso epígrafes aparentemente desprovistos de dimensión apocalíptica, como el de Jorge Guillén que cito a continuación, funcionan como contrapunto al discurso de desolación sobre la tierra:

"La vida, más feroz que toda muerte..." (*Los trabajos, 32*).

Dentro del contexto en que aparece, (precediendo la sección III del texto), este epígrafe refuerza poemas que, como "La granada" o "perduración de la camelia", encuentran en los frutos de la tierra la inocencia y la fertilidad que no hay en el género humano ni en su historia. Al mismo tiempo alimenta esa tendencia, tan constante en Pacheco, a sugerirle virtualidades al desastre.

Pero es la aparición de epígrafes atribuidos a Julián Hernández el acontecimiento discursivo que reorienta la función de estas marginalidades textuales. A diferencia de los otros, que corresponden a autores reales, éstos corresponden a un escritor ficticio. El primero de estos

epígrafes, inscrito en la línea abierta por Séferis, retoma el significante mar y precede la sección I del texto:

De pronto el corrosivo mar quedó escrito
en la íntima oreja del caracol y siguió resonando. (*Los trabajos*, 12).

El segundo precede uno de los poemas de la sección III ("Pornógrafo") y es doblemente provocativo, ya que además de pertenecer a un escritor ficticio, está tomado de un supuesto texto suyo:

Agrafa: Quien no recurre a la escritura. "Cristo y Sócrates
fueron espíritus ágrafos".

Julián Hernández: "Sobre algunos vocablos que faltan en el Diccionario académico" (1935).

(*Los trabajos*, 40).

El simple hecho de colocar en situación de equivalencia el trabajo de autores reales y el de escritores ficticios problematiza la lógica de la reproducción de lo "real". Esta modalidad disonante no es ajena a la tradición literaria, de hecho Cervantes la practicó y la incorporó al discurso de la novela y hay en la literatura universal muestras abundantes de cancioneros apócrifos y biografías imaginarias.²³ En este sentido no es arbitrario postular que Julián Hernández es a *Los trabajos* lo que Cide Hamete Benengeli es a Cervantes: su conciencia crítica, su perspectivismo y posibilidad expresiva. Efectivamente, ¿quién es Julián Hernández? Inútil buscar su nombre en antologías y diccionarios, por el simple hecho de que su *persona* carece de registros documentados. La crítica se refiere a él por lo menos en dos sentidos: o lo conceptualiza como heterónimo, y entonces lo asume como una máscara poética a través de la cual, "de manera oblicua y secreta, el autor se convierte en lector de sí mismo y se observa escribir y comentar lo que escribe" (Oviedo, 47); o lo reconoce como apócrifo, leyendo la voz griega *apokruphos* como sinónimo de fingido o inventado, de manera tal que "apócrifo" nombre aquello que entraña error o fingimiento.

Ambas conceptualizaciones merecen ser precisadas, sobre todo considerando: (a) que en su sentido genérico, no es tanto el carácter

23 En la obra de Antonio Machado, por ejemplo, encontramos muestras consistentes de cancioneros apócrifos. Otros escritores como Max Aub, Jorge Luis Borges, Juan Gelman, Vladimir Nabokov, Joaquín Pasos, Fernando Pessoa, Paul Valery, Virginia Wolf, etc., enriquecieron la tradición de la biografía imaginaria. Sus obras producen, desde diferentes perspectivas, efectos análogos a los que encontramos en los textos pachequianos.

“inventado” como el “oculto” el que más propiamente caracteriza la voz griega *apokruphos* y (b) la emergencia de una disciplina que, como la teoría de la autobiografía, se plantea como objeto de estudio la creación de vidas y obras ficcionales.

A diferencia de la biografía tradicional, que apunta a la reconstrucción de una vida lo más fidedignamente posible, la autobiografía se plantea la construcción de una vida lo más crítica e imaginativamente posible; de aquí los vínculos que suele mantener con la parodia y la ironía. Surgen de esta observación las distancias epistemológicas que median entre la verdad biográfica (dato real sujeto a comprobación) y la verosimilitud autobiográfica (dato ficticio vinculado a la imaginación crítica). Las consecuencias teóricas que esto conlleva son considerables, ya que suponen una reorientación en la percepción de la primera persona gramatical. De manera análoga a como Jung problematiza la integridad del Yo y la emergencia del “Sí mismo”, la teoría de la autobiografía subvierte el sentido de identidad del Yo biográfico por la ambigüedad inherente a la creación imaginaria. Yo, por tanto, deja de constituir una existencia avalada por el dato real y empieza a proyectar los deseos, obsesiones y pasiones de quien lo construye. Disueltas sus ataduras con la historia de una vida individual, el Yo autobiográfico funciona como diagnóstico crítico de la realidad.

Nuevas perspectivas se abren a la investigación cuando observamos que, además de estas características, Julián Hernández participa de la situación *en movimiento* tan propia de esta poética. De hecho su aparición no se limita a *Los trabajos* sino que se encuentra dispersa a lo largo de la obra poética pachequiana.²⁴ *No me preguntes cómo pasa el tiempo* es el texto clave para observar estos desplazamientos. En el Apéndice de este libro encontramos un “Cancionero Apócrifo” que, además de reproducir una de las colecciones poéticas de Julián Hernández (*Legítima*

24 Literalmente lo vemos aparecer por primera vez en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (102). Posteriormente, aparece como traductor de T.S. Eliot en las páginas inaugurales de *Tarde o temprano* y luego, como creador, en *Miro la tierra* (59), donde un epígrafe reproduce versos inéditos de *Legítima defensa*. Discursivamente el fenómeno Julián Hernández se repite y se prolonga en otro análogo a él: el poeta Fernando Tejada. *Sucesor* del primero, Tejada también hace su aparición en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Su *biografía* lo señala como autor de poemas que “afines a la antitradición pictórica, parodian, distorsionan un tema clásico para insertarlo en el contexto de nuestra época”. De su personalidad, se dice que “en cierto modo parece un continuador de Julián Hernández, a quien seguramente nunca leyó”. (*Tarde o temprano*, 107).

ma defensa), ofrece una biografía del personaje. Reproduzco parcialmente la versión que de esta biografía aparece en *Tarde o temprano*:

Julián Hernández (1893-1955). Nació en Saltillo, Coahuila, hijo de padre español y madre norteamericana. A los veinte años se incorporó al ejército de Venustiano Carranza. Hizo la campaña de Occidente con Alvaro Obregón. Ascendido a coronel, tomó parte en la batalla de Trinidad (1915). Durante una carga de la caballería villista recibió cuatro heridas: perdió un ojo y el movimiento del brazo izquierdo.

Terminó la carrera de abogado y ejerció en la ciudad de México hasta el año de su muerte. Cónsul en Londres (1929-1931), fue separado del cargo por su dipsomanía. Su mal carácter lo enemistó con todos los grupos y generaciones literarias. [...] Publicó varios libros y folletos profesionales y políticos: *El Estado y el Derecho: apreciaciones críticas sobre las teorías de Hans Kelsen*, Madrid: 1932; [...] *Esta guerra y la otra: los errores de Mr. Wilson y las mentiras del presidente Roosevelt*, 1944; [...] *Crisis de la justicia mexicana*, 1947; [...].

Julián Hernández es también autor de una olvidada *Antología de los nuevos poetas ingleses* [...] y de dos breves colecciones de poemas: *Por los jardines que el silencio baña* (Monterrey, 1919) y *Legítima defensa* (Impresora Juan Pablos, 1952), con prólogo de Henríque González Casanova y un retrato del autor debido a Max Aub.

Como era de esperarse los epigramas de *Legítima defensa* no fueron mencionados en ningún periódico. Sin embargo, tienen el interés y el valor de no parecerse a nada de lo que por entonces se escribía entre nosotros. Intentan y a veces lo logran expresar poéticamente la visión de un *outcast*, la amargura sarcástica de un perpetuo excluido que contempla la vida literaria y la existencia en general, con quebrantada y a la postre estéril ironía.

Si bien ya no se entienden sus alusiones a personajes y acontecimientos de la época, es comprensible el silencio que ha rodeado a *Legítima defensa* (la edición de 500 ejemplares aún se encuentra en las viejas librerías), nimia curiosidad de la literatura mexicana que tal vez no sea del todo inútil rescatar. (*Tarde o temprano*, 101-102).

La primera tarea que plantea este tipo de texto es establecer las condiciones que permiten pensarlo como autobiográfico. Si bien a primera vista nada autoriza tal suposición, es muy sugerente la manera en que la voz enunciante adopta la postura de un narrador de autobiografías y produce un texto con las características propias de este tipo de composiciones: reminiscencias extratextuales parodiadas y sagaz ironía. Por otra parte, el hecho de que un texto no explícitamente autobiográfico adopte comportamientos propios de la autobiografía es un problema teóricamente ya explicado. En "New Psychoanalytic Models for the Theory of Comparative Study of Autobiography" Yael Feldman propuso estudiar el fenómeno autobiográfico fuera del marco de los géneros, por considerar que su práctica responde más a un proyecto estético

cuyo objetivo consiste en *mirar el pasado para situar el presente*. Si a esto sumamos las observaciones de Janet Gunn en sentido de que la propuesta autobiográfica “no es la reconstrucción de un pasado muerto sino más bien la exploración de las ansiedades del presente vivo” (134), queda claro que la autobiografía consiste menos en la práctica de una formalidad literaria centrada en la reconstrucción de un pasado individual como en el deseo de desatar una poética que exprese las ansiedades de vivir el presente. Y ya que en su sentido más riguroso *apokruphos* apela menos a lo inventado como a lo que está oculto, el personaje autobiográfico desplegará un deseo radical de conocer, y hasta denunciar, aspectos de la realidad que no vemos, no queremos ver o nos es prohibido ver. En la poética pachequiana estas exigencias se resuelven por vías éticas: a sus personajes autobiográficos (Julián Hernández y Fernando Tejada, por ejemplo) los mueve la urgencia de denunciar el lado “fracasado” de la historia humana y parodiar la ironía de estar vivo y ser poeta. Veamos algunos ejemplos:

[...] la plenitud
nunca ha sido atributo de los seres humanos.
[1952]

Escribe lo que quieras.
Di lo que se antoje.
De todas formas vas a ser condenado.
[1949]

(Julián Hernández, *Legítima defensa*. En *Tarde o temprano*, 105).

El tronco de aquel árbol en que un día
inscribí nuestros nombres enlazados,
ya no perturba el tránsito en la calle,
ya lo talaron, ya lo hicieron leña.

(Fernando Tejada, *Los amores*. En *Tarde o temprano*, 108).

En su momento de mayor tensión, esa urgencia por mostrar lo “indecible” de la historia humana plantea en Pacheco la búsqueda de un orden *otro*. La búsqueda, como vimos, deviene imposible no sólo por la dificultad de operar cambios en el pensamiento, también porque como sujetos históricos vivimos tiempos de indigencia y desolación. A partir de esta “indigencia” que permea la vida, y conforme el siglo va dejando atrás el experimentalismo textual, el magisterio palimpsestuoso de Pacheco toca su fin. Poco a poco sus libros se irán desvistiendo de aparatos fuentísticos y quedará la obstinada persistencia de una poética de la indigencia.

“¿... Y para qué poetas en tiempos de indigencia?”

A lo largo de este estudio se ha visto que desde *Los elementos de la noche* (1963) hasta *La arena errante* (1999), la poética pachequiana está proponiendo una inminente actitud replanteadora respecto al funcionamiento del texto poético. Uno a uno sus libros van construyendo estrategias de resistencia a las significaciones terminales y a las lecturas centradas en temas o poemas solitarios. Más que lecturas temáticas o diacrónicas, sus poemas proponen problemas y visualizaciones de conjunto, porque en ellos la fuerza del proyecto eclipsa el estudio del detalle individual. En este sentido se emancipan del quehacer poético convencional y participan efectivamente del principio *collage*. ¿Quién, frente a un *collage*, se limitaría a la contemplación del detalle?

La propuesta, que a nivel experimental produce situaciones de *collage*, a nivel discursivo articula, con ese *collage*, una experiencia de desolación sobre la tierra. Poemas, epígrafes, “Aproximaciones”, cancioneros apócrifos, etc. conforman zonas de turbulencia y desbordamiento en las que coexisten el mito, el arte, la historia, la parodia de la historia, la denuncia, la geografía, la zoología, el ser humano, como síntomas apocalípticos de nuestra época. Esta extraña mezcla de experimentalismo, estética postmodernista y ética social merece ser discutida, porque de ella deriva la originalidad del proyecto pachequiano.

Desde el punto de vista de la historia literaria, el experimentalismo pachequiano se origina en las provocaciones vanguardistas de un Borges y el ludismo *avant-gard* de T.S. Eliot o Ezra Pound. Con el correr del siglo, este experimentalismo adquirió un sesgo postmodernista cuando se cruzó con ese cambio de sensibilidad que experimentó la cultura latinoamericana en los años 60 y 70, y que puede resumirse en una clara posición de rechazo hacia prácticas discursivas autoritarias y espacios tradicionales de enunciación. La generación de Pacheco vivió esa rebeldía como una genuina sensación de cambio y se propuso una renovación radical de las posibilidades del texto artístico. De aquí su acometida contra la convención literaria y su oferta de un proyecto poético renovador. Lo que en la década de los 60 y 70 no podía apreciarse con claridad era que detrás de esas impugnaciones al principio de autoridad e integridad semántica actuaba una lógica cultural que, propuesta desde la centralidad del primer mundo, culminaría en los 90 con un ataque a la razón moderna, que implicaba el fin del sujeto humanista y el fin de las narrativas emancipadoras. Esta “condición post-moderna” de la cultura propondrá, en su última fase, una nueva lógica

para conquistar el saber: el criterio tecnológico-mercantil. Pacheco, que con tanto entusiasmo abraza la estética postmodernista que le permite instrumentalizar el experimentalismo de las vanguardias y dislocar categorías convencionales de texto poético y formas discursivas autoritarias, entra definitivamente en conflicto con su "lógica cultural". Lo sorprendente es que este conflicto no surge a raíz de una actitud reintegradora de totalidades rotas, ni siquiera de una predisposición para reconstruir grandes relatos. La poesía de Pacheco, ya lo vimos, tiende al discurso apocalíptico.

Pero sería un error señalar la obra de este poeta como únicamente apocalíptica. Confundiríamos entonces el sentido de lo que expresa un apocalipsis con el que expresa una escatología. Veamos las diferencias. El discurso escatológico (del griego *eschatos*, que significa *último*) más que profetizar un "fin del mundo" revela las "ultimidades" de una época. Sus signos, por tanto, se ven constantemente referidos a la denuncia crítica; exactamente a la manera en que Pacheco los actualiza en todos y cada uno de sus libros. Otra cosa es el discurso apocalíptico. Aquí el vocablo griego *apokalipsis* revela efectivamente el fin de un orden, de un pensamiento, de una memoria... La poética pachequiana es apocalíptica cuando sugiere el fin de un orden y de un tiempo imposibles de reactualizar: el orden prehispánico del movimiento y la transformación, que encarna un saber y un conocer exentos de contenido occidental. Sus signos, por tanto, serán distintos; además de imágenes de denuncia, son metáforas epistemológicas de tiempos de indigencia:

Miro sin comprender, busco el sentido
de estos hechos brutales,
y de pronto
oigo latir el fondo del espacio,
la eternidad muriéndose, (*El reposo del fuego*, en *Tarde o temprano*, 38).

Esta dimensión apocalíptica, tan fuerte en algunos poemas, va paulatinamente cediendo paso a un discurso escatológico más bien interesado en denunciar, desde una ética de responsabilidad necesariamente anti-postmoderna, el desastre cotidiano, los fracasos de la historia y las mentiras del progreso. Llega así esta poesía a confrontar el silencio y hasta el escepticismo más radical:

Sólo hay silencio. Ya ningún poema
recogerá en su eco este lamento.
(*Los elementos de la noche*, en *Tarde o temprano*, 26).

Hicieron mal la guerra,
mal el amor,
mal el país que nos forjó malhechos. (*La arena errante*, 45).

Pero en Pacheco ni el silencio ni el escepticismo son terminales. Sus poemas siempre encuentran salidas, refugios que le crean virtualidades al desastre. Hay un poema en *Los trabajos del mar* que expresa magistralmente esta disposición hacia la vida:

En otro giro de la procesión
o de la tribu errante que somos,
henos aquí sin nada como al principio.
Sapos y lagartijas nuestro alimento.
Sal nuestra vida, polvo nuestra casa.
Añicos y agujeros en la red,
nuestra herencia de ruinas.

Por fin tenemos
que hacerlo todo a partir
de esta nada que por fin somos. ("Crónica Mexicáyotl", en *Los trabajos*, 54-55).

Consciente de sus limitaciones, la voz que emite el discurso no toma la acción para sí, la desplaza hacia una pluralidad. Y desde allí, desde el sitio del *nosotros*, lanza sus predicciones. Hay que observar también que en su última poesía Pacheco replantea sus posibilidades y responsabilidades discursivas. Matiza el estatuto de poeta que denuncia el desastre con el oficio de cronista / testigo que mira la tierra:

Demasiado viejo para empuñar las armas y pelear
como otros
bondadosamente me dieron el grado inferior de
cronista
registro no sé para quienes la historia del asedio. (*Ciudad de la memoria*, 60).

Para el último Pacheco la "historia del asedio" constituye el objeto de una poesía que ha optado por la expresión escatológica, el modo paródico y la ética de responsabilidad, para dar a conocer la voracidad de nuestra historia y la irresponsabilidad de los que la manejan; para recordarnos que "sólo nuestros sueños no han sido humillados" y para reiterar su nunca olvidado amor por la vida:

Y no obstante,
creo en ti,
enigma de lo que existe;
terrible, absurda, gloriosa vida
que no cambiamos (ni en el anzuelo) por nada. (*Ciudad de la memoria*, 59).

Siempre inquisitivo, Pacheco llega al fin de siglo con un poemario que sin renunciar a ninguno de los principios éticos y estéticos que guiaron su obra, insiste en que "sigue creciendo el insaciable decierto" (*La arena errante*, 13) y que esa "promesa total" que somos cuando niños se convierte, con los años, en "novela pésima", "absurdo melodrama", "farsa abyecta" (*La arena errante*, 20). Uno de sus últimos poemas, precisamente titulado "Siglo" sintetiza su pensamiento:

En el silencio de la noche se oye
el discurso del polvo como un murmullo incesante.
Pues todo lo que abarca la mirada
está por deshacerse. (*La arena errante*, 43).

En los siguientes capítulos vamos a ver cómo estas lecturas de la poesía de Pacheco van a precisarse y hasta modificarse al contacto con las que hagamos de la poesía de Saenz. Entonces, más que ahora, podrá apreciarse la especificidad del discurso poético pachequiano y su sitio en el conjunto de la poesía latinoamericana de fin de siglo.

Capítulo III

El poeta tiende la mano y conduce más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia.

Vicente Huidobro

La metáfora del otro lado de las cosas: estudio de una estética y una poética espaciales

Por distintas razones la poesía de Saenz genera, como la de Pacheco, un discurso de provocación. En un país cuya literatura es tendencialmente realista, la presencia de un poeta tan singularmente alejado del canon levantó controversia y debate.

“La realidad pura y simple me disgusta” escribió Saenz en *Felipe Delgado* (12) y capturó en esta brevedad uno de los proyectos poéticos más provocativos de la literatura boliviana contemporánea y también uno de los aportes más significativos de este país a la literatura latinoamericana. Paradójicamente esta misma sospecha de que lo real no se agota en el realismo decimonónico ha sido motivo para que, en repetidas ocasiones, la crítica nacional (y también la internacional) haya desconocido y hasta desmerecido el impacto de esta poética. Su omisión de ciertas antologías y el carácter poco adecuado de algunos trabajos críticos ratificó la profecía de Antonin Artaud en sentido de que el arte, en el momento en que es producido, escapa al alcance de la sensibilidad de sus contemporáneos (*Oeuvres Complètes* XIII, 13-45). Observaciones como la que cito a continuación ponen de manifiesto esta incomprensión:

Jaime Saenz es una pesadilla contemporánea de signo crepuscular, nos hace falta soñar con el espíritu y con el cuerpo juntos. Nosotros vemos el día. (Quiroga, 41).

Además de provocar este tipo de rechazos, la obra de Saenz tuvo también la capacidad de enfrentar al discurso crítico a sus propias contradicciones. A falta de criterios apropiados, éste se ha visto frecuentemente adoptando posiciones conservadoras y cometiendo pérdidas considerables de perspectiva. Muestra de ello es la tendencia a confundir o a no distinguir entre lo que era el autor real de estos textos (la amenaza cultural que significó la persona biográfica de Saenz) y el desafío que planteaba su obra. Por tanto la persona y no la obra, o la obra censurada, fueron la óptica desde la que algunas lecturas percibieron esta poesía.

Pero el caso Saenz es un caso de contrastes. Si bien la obsesión por la persona postergó la obra también generó la idolatría y el surgimiento de un saencismo a la postre nocivo y estéril. Afortunadamente ninguno de los extremos conjuró el conocimiento de la obra, que ya en los años 60, y con más intensidad en los 70, empieza a ser incluida en antologías y muestras de poesía latinoamericana. En 1968, por ejemplo, el escritor boliviano Porfirio Díaz Machicao percibió en Saenz un "grande y hondo poeta: inquietante, abismal, señero" (*Antología: prosa y verso de Bolivia*, 194). Dos años antes Sergio Almaraz había sugerido que el valor de Saenz "estriba en haber explorado el desdoblamiento de la conciencia para conocer el mundo" (Almaraz, 1966). Pero es la *Antología de la poesía Latinoamericana: 1950-1970* (1974) preparada por Stefan Baciú el texto que consolida, a nivel internacional, el descubrimiento de Saenz. En la sección reservada a la poesía boliviana figuran cuatro poetas: Oscar Cerruto, Yolanda Bedregal, Pedro Shimose y Jaime Saenz. Medido de palabras, Baciú presenta a los tres primeros en tono académico y protocolar, pero no escatima control cuando se trata de Saenz, al que reconoce como "gran poeta" y a su poesía como "contribución a la cultura continental en el último medio siglo":

El caso de este poeta es insólito. [...] Saenz no es sólo un gran incomprendido sino –en la misma medida– un gran poeta. Y cuando llamamos su caso insólito, pensamos en su poesía, que es una extraña mezcla de tierra boliviana y de elementos surrealistas, sin que el poeta haya pertenecido alguna vez, ni a la corriente telúrica bolivianista, ni al surrealismo.

En su país mediterráneo, donde los poetas de valor son escasos, Saenz se colocó desde su primer libro en la vanguardia y allá se quedó, singular y misterioso. Sus largos poemas constituyen la contribución más notable de la literatura boliviana a la cultura continental en el último medio siglo. Sus libros, que él mismo ilustra y cuyas portadas dibuja, casi no han llegado al extranjero, pero su poesía está destinada a una gran aten-

ción en el futuro, al igual como ha sido el silencio casi absoluto que la ha cercado desde su comienzo. (112).¹

Liberada de la etiqueta de “poesía ultrarrefinada” tendiente al “realismo mágico” que le había dado la crítica literaria tradicional,² la obra saenciana empieza a situarse como una de las experiencias más audaces de la lírica contemporánea. El acierto de percibirla en términos de “extraña mezcla de tierra boliviana y de elementos surrealistas, sin que el poeta haya pertenecido alguna vez, ni a la corriente telúrica bolivianista, ni al surrealismo” es, hasta hoy día, una de las apreciaciones más lúcidas que se ha hecho del trabajo de este poeta. Se sugiere que en éste la Bolivia visible está apenas expresada, pero a cambio está temblando la invisible, la que no se ve... Si los desertores de Saenz habrían reparado en estos detalles seguramente sus lecturas habrían llegado a otras conclusiones.

Con todos sus aciertos, la observación de Baciú deja filtrar la falacia de pensar a Saenz como a un poeta ignorado y silenciado por la mediocridad editorial y publicitaria exclusivamente, en circunstancias en que Saenz no fue, por definición, un gran incomprendido; ni fue el silencio editorial el muro que lo cercó. Si en Bolivia algún poeta vivió la idolatría, ese poeta fue precisamente Saenz, de cuya energía se nutrieron (y se nutren) importantes sectores del arte boliviano contemporáneo. Lo que cercó esta poesía no fue el silencio de los lugares comunes,

-
- 1 Posteriormente a la antología de Baciú aparecieron una serie de trabajos en los que la obra poética de Saenz muestra haber conquistado un sitio en la poesía latinoamericana. Véase, por ejemplo, Manuel Ruano, *Muestra de la poesía nueva Latinoamericana*; Pedro Lastra, “Catorce poetas hispanoamericanos de hoy”; Juan Gustavo Cobo Borda, *Antología de la poesía Hispanoamericana*; José Antonio Escalona-Escalona, *Muestra de poesía Hispanoamericana del siglo XX*; Guillermo Sucre, *Antología de la poesía Hispanoamericana Moderna* (I y II). Una bibliografía detallada aparece al final de este libro.
- 2 Una muestra del tono con que esta crítica abordó la obra de Saenz es el comentario en cadena que cito a continuación. En 1968 escribe Juan Quirós en *Las cien mejores poesías bolivianas* (161):

“[Jaime Saenz]. Poeta ultrarrefinado. Técnica sutilísima situada dentro del realismo mágico”.

En 1975 Juan Siles Guevara, en *Las cien obras capitales de la literatura boliviana* (407), escribe: “Dueño de una técnica sutilísima, alucinante, Jaime Saenz es el poeta más refinado de Bolivia, que apunta hacia el realismo mágico en *Aniversario de una visión*, a través de sus tentativas oníricas, reflejadas en prosa poética o en versos ultralibres de mágica textura”.

Finalmente en 1977 Yolanda Bedregal, en su *Antología de la poesía boliviana* (410), escribe: “Es Jaime Saenz un refinado representante de nuestro angustiado existir con sus implicaciones humanas, sus visiones alucinantes y su anhelo mutilado”.

sino el horror y rechazo que provocó una práctica artística dispuesta a replantear los fundamentos tradicionales con que articulamos la percepción de la realidad. Luego la exigencia mayor que esta poética plantea al discurso crítico es la producción de ángulos de mirada no regulados por lógicas culturales dominantes. Exigencia en parte asumida, puesto que es un cambio de mira el que ha permitido estudios, antologías y muestras que, como la de Baciú, se han propuesto dejar de hacer bien lo que ya se hacía bien (antologar a poetas decimonónicos cuyo sitio en la literatura ya ha sido ampliamente reconocido) y han empezado a mostrar zonas en las que la poesía existe misteriosa y desconocidamente. Cabe aquí mencionar la *Antología de la poesía Hispanoamericana moderna*, publicada en 1992 por Guillermo Sucre y un equipo de profesores de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar. En ella, únicamente dos poetas representan la poesía boliviana contemporánea: Jaime Saenz y Eduardo Mitre. Saenz, en esta ocasión, es presentado como poeta que entiende el misterio como "otro espacio, otro cuerpo, otro rostro con el que se dialoga, y no la simple intriga de una conciencia alucinada" (Sucre, 339).

Ya en mi estudio inicial del poema 1 de *La noche* advertí que es en el conocimiento de una racionalidad radicalmente *otra* donde reside la especificidad de esta poética que, transgrediendo los límites de lo mismo, se propone mirar lo *otro*. Mirar lo diferente, que entraña lo desconocido, siempre ha sido subversivo, ya que implica el trato con lo que no vemos o no queremos ver y que, en el caso de Saenz, se manifiesta en el salto hacia zonas oscuras de la conciencia y de la realidad, allí donde perdemos el consuelo que otorga la lógica racional y nos desvinculamos de los lugares comunes. De aquí que sea la metáfora espacial del *otro* lado de las cosas la instancia que mejor traduce esta voluntad epistemológica de transgredir el conocimiento especulativo y la realidad inmediata proporcionada por los sentidos. De aquí también que esta poesía vehicula una estética espacial, dado que es una falta de espacio lo que la origina: la falta de un espacio donde poder ser y estar y desde el que sea posible conocer otredades que la racionalidad dominante niega o silencia.

A diferencia de la poesía pachequiiana en Saenz la búsqueda de lo *otro* no conduce necesariamente a un discurso escatológico. En Pacheco la metáfora del movimiento y la transformación da paso a una poética temporalista que privilegia el cuestionamiento de las obras humanas sobre el reconocimiento de las tensiones que fundan la experiencia de lo real. En Saenz es a la inversa. Aquí la metáfora del *otro*

lado de la noche genera una poética espacial que privilegia la experiencia y el aprendizaje de las otredades más radicales. De esta observación deriva una serie de disidencias y coincidencias. Tanto Pacheco como Saenz rechazan la clausura epistemológica del conocimiento unívoco y emprenden una de las tareas más fecundas atribuidas al arte de nuestro tiempo, expresada en la necesidad de romper las limitaciones que imponen los autoritarismos discursivos. En ambos casos el discurso problematiza el conocer, pero articula proyectos distintos. Mientras en Pacheco la crisis de integridad social y la violencia que sobre ella ejerce el acelerado proceso de tecnologización mundial conduce a un compromiso ético con el drama colectivo, en Saenz suscita un aprendizaje de aspectos no tocados de la realidad, pero manifiestos en prácticas culturales no hegemónicas (como el culto a los muertos) o en sujetos subalternos (aquellos que constantemente irrumpen en su obra: aymaras residentes en la ciudad y personajes ajenos a la élite cultural). Su poesía, entonces, será inseparable de la experiencia y del aprendizaje de estas otredades.

Pero referirse a la poesía en estos términos más que resolver problemas crea conflictos, ya que poesía, experiencia y aprendizaje, no siempre coincidieron. Como observa Bernard Noël en su prólogo a "Lo arcangélico y otros poemas" de Georges Bataille (1982, 9-15), prima la tendencia a ocuparse de cada una de estas categorías por separado, como si la poesía, en estos casos, difiriera de la experiencia y del aprendizaje. La poesía de Saenz es precisamente la pretensión de una poesía no separada de la experiencia y en este sentido exige al discurso crítico la necesidad de elaborar instrumentos metodológicos capaces de abordar el discurso poético en sus distintas vertientes: en tanto discurso (entendiendo por ello un hecho de lenguaje) y en tanto experiencia y aprendizaje (aspectos que de una manera u otra trascienden la mediación del lenguaje). La lectura que ofreceré de la poesía saenciana toma en cuenta esta exigencia y se propone investigar los modos en que el discurso poético capta las complejas relaciones que el lenguaje establece con la percepción, la experiencia y el aprendizaje.

El primer problema que surge de este planteamiento es de carácter explicativo: ¿en qué circunstancias la poesía es simultáneamente percibida como lenguaje, percepción, experiencia y aprendizaje? Tres manifestaciones culturales históricamente independientes entre sí perciben en la poesía la coexistencia de estas categorías: la tradición de una poesía mística, la fenomenología heideggeriana y la dimensión poética de la lógica cultural andina. En este orden las estudiaré.

1. Poesía y discurso místico: la tradición mística en la lírica hispánica

No es mi objetivo examinar esta tradición desde el punto de vista de la historia de la literatura. Sí me interesa examinarla desde un punto de vista crítico con el propósito de investigar las diferentes conceptualizaciones que el término "poesía mística" ha ido recibiendo en la lírica escrita en castellano. Con ello, será posible determinar en qué circunstancias Saenz es o no es un poeta místico, y si así fuera qué clase de mística es la suya. Para desarrollar estas ideas examinaré la emergencia de tres momentos a mi parecer fundamentales: la mística humanista de Fray Luis de León, la poética de la experiencia mística de San Juan de la Cruz y Santa Teresa y la mística epistemológica de Sor Juana Inés de la Cruz. Recorro a esta caracterización porque considero que la definición común de poesía mística (experiencia que vierte en lenguaje lo inefable que sucede más allá del lenguaje y que apunta a la unión del alma con la divinidad), es demasiado generalizadora y que las prácticas actualizadas por diferentes místicas registran comportamientos distintivos que vale la pena considerar.

Lo que en el caso de Fray Luis de León llamo *mística humanista*, marca la práctica de una poesía ascética de profundo contenido humanista y cristiano. Rescatando el tópico del *Locus Amoenus* esta poética expresa el anhelo de unión con una divinidad invisible a través de una soledad posible. A diferencia de la soledad melancólica y personal que buscaban poetas renacentistas como Garcilaso, la de Fray Luis es la soledad del humanista que, huyendo de la vida cortesana, busca contacto con la vida elemental en el lugar perfecto. Quiere así el poeta perdurar en la armonía universal y en la ascesis de la perfección. La oda titulada "Canción de la vida solitaria" ejemplifica este momento de ascesis:

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

[...]

Vivir quiero conmigo;
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanzas, de recelo.

Muy diferente es la mística practicada por San Juan de la Cruz y Santa Teresa, donde además de la actitud del asceta y del anhelo de

unión con la divinidad, se produce efectivamente un encuentro con ella a través de la subjetividad radical de la experiencia (Mandrell, 22). Caracterizada como una actividad que propicia el contacto del alma con el principio divino, aquí la práctica mística reproduce la tradición platónica según la cual cuerpo y alma son entidades independientes y disociadas. Mientras el cuerpo permanece en el mundo, el alma *vuela* hacia el encuentro con la divinidad. Tanto en San Juan como en Santa Teresa este desprendimiento suscita una iluminación interior hacia el salto místico. El siguiente ejemplo, tomado de “Noche oscura” de San Juan de la Cruz, ilustra mi argumentación:

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

[...]
¡Oh noche que guiaste!
¡oh noche amable más que la alborada!
¡oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

Habrá que esperar el siglo XVII y con él la presencia de Sor Juana Inés de la Cruz para que un nuevo imaginario cambie el rumbo de estas místicas cristianas. Me interesa especialmente comentar *Primero Sueño*, por cuanto es en esta silva de casi novecientos versos donde se opera el cambio mencionado. Sólo a partir de este texto es posible hablar de discurso místico y de experiencia mística en términos contemporáneos, puesto que por primera vez se da en lengua castellana un proyecto poético que se propone ver lo invisible y decir lo indecible sin atribuirlo por definición a la presencia divina:

El alma, pues, suspensa
del exterior gobierno
[...] sosegada, iba copiando
las imágenes todas de las cosas,
y el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no sólo ya de todas las criaturas
sublunares, mas aun también de aquéllas
que intelectuales claras son Estrellas,
y en el modo posible
que concebirse puede lo invisible...

En *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (471), Octavio Paz señala que la experiencia revelada por este texto más que el resultado de un acto de contemplación y éxtasis es el producto de un conocimiento y de un cuestionamiento. Queda así abordada una de las grandes interrogantes respecto a la naturaleza de la experiencia mística: ¿qué tipo de conocimiento produce? Con Sor Juana nos encontramos con una poética epistemológica que no sólo ha dejado de buscar a “dios”, sino que ha empezado a enfrentarse con un espacio sin nombre y sin límites, al que llega a través de la realidad de los sueños, una vez que, platónicamente, el alma ha abandonado el cuerpo físico. Según Paz este ensanchamiento de la experiencia hacia esferas oníricas indica que en el universo poético de Sor Juana la tradición platónica está complementada con un hermetismo gnóstico proveniente de la antigüedad, ya que es en la tradición hermética donde cristaliza la problemática del sueño. Escribe Paz:

En la Antigüedad los sueños en que el alma viaja mientras el cuerpo duerme eran vistos con especial reverencia y Festugière señala que durante los siglos II y III abundan los textos que relatan esta clase de experiencias. Eran llamados “sueños anábasis”: expediciones del mundo del espíritu. Cada época ha modificado el género –porque se trata de un género literario y filosófico– adaptándolo a sus necesidades específicas, a su ideología y a su sensibilidad. En la Edad Media el viaje del *spirito peregrino* alcanza su forma más plena, compleja y perfecta en la *Divina Comedia*. El Renacimiento y la Edad Barroca modificaron al género. En unos casos lo convirtieron en tema de sátiras políticas y religiosas [...] en otros, el viaje espiritual se transformó en expedición astronómica, como el *Somnium* de Kepler y, después, el *Iter exstaticum* de Kircher [...], uno de los últimos representantes del hermetismo del siglo XVII. (Paz 1990, 473-477).

Si a la luz del hermetismo antiguo el mundo de los sueños adquiere relevancia pragmática, a la luz del conocimiento gnóstico constituye uno de los instantes privilegiados de contacto con otras realidades y no, como supone el discurso de la razón, un instante de pérdida de conciencia. Ignorar estos detalles conduce a interpretaciones que, como indica Paz, pierden de vista que en la perspectiva del poema el alma está despierta y consciente durante el sueño:

No, *Primero sueño* no es el poema del conocimiento como un vano sueño sino el poema del acto de conocer. Ese acto adopta la forma del sueño, no en el sentido vulgar de la palabra sueño ni en el de ilusión irrealizable, sino en el de viaje espiritual. Durante el sueño el alma está despierta, algo que olvidan casi todos los críticos.

[...] *Primero sueño* es irreductible a la estética de su tiempo. O sea: a la poesía del desengaño [...] es una profecía] de la poesía moderna que gira en torno a esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no-revelación (Paz 1990, 499-500).

De aquí que la poética barroca del desengaño no encuentra equivalente en una poesía que, por sus rasgos, se aproxima más a una poética epistemológica o metafísica, preocupada por cuestionar los límites de la realidad racionalizada. A la visión ptolomeica de un mundo finito y equilibrado la poesía de Sor Juana respondía con un discurso que cuestionaba esas seguridades.

Estas observaciones, insuficientes para hacerle justicia a la poética de Sor Juana, son sin embargo suficientes para abrir una reflexión en torno al carácter místico de la poesía saenciana. En rigor, ésta es y no es mística. No lo es en la medida en que por *místico* se entienda un éxtasis contemplativo que, pasivamente, busca la unión del alma con una divinidad trascendental. Lo es, en la medida en que *acto místico* refiera, como en Sor Juana, a una búsqueda constante de experiencias y conocimientos no regulados por el discurso de la razón y la percepción ordinaria. Otro de los aspectos que vincula el trabajo de Saenz con el de Sor Juana es el tratamiento que ambos autores dan a la esfera onírica. Recordemos que en Saenz el encuentro con el *otro* lado de la noche se produce precisamente a instancias del sueño:

por obra de una fuerza que ha venido quién sabe de dónde
el espacio de mi sueño ha sido dividido por una pared

en este lado no es posible dormir y en el otro lado es perfectamente posible pero no obstante absolutamente imposible

(*La noche*, 11).

Que el sueño marque un momento cardinal tanto en la poética epistemológica de Sor Juana como en la de Saenz, es un aspecto que merece cuidadosa atención, por cuanto indica que la dimensión onírica que permea la obra del poeta boliviano no tiene en el surrealismo su única fuente. Existe una tradición hermético-poética en la que el sueño es visto como vía de acceso a realidades desconocidas. La metáfora del *otro* lado de las cosas explora estas posibilidades, que en el caso de Saenz no son exclusivas al quehacer poético; al contrario, son extensivas a la práctica de una experiencia y a la adquisición de un aprendizaje orientados a expandir las fronteras del conocimiento. El mismo Saenz subrayó que ser poeta no se agota en la escritura de poemas:

¿Quién ha dicho que el poeta necesariamente tiene que escribir poemas? Es mentira. Escribir poemas apenas si será una de entre las muchas tareas que cumple el poeta. El poeta es un hombre muy ocupado [...] El poeta es el que hace. El que vive. El peligro se llama poeta. (*Felipe Delgado*, 164).

Sorprendentemente en la poesía saenciana experiencia mística y experiencia poética coinciden y se alimentan la una a la otra. Y digo sorprendentemente porque esta coincidencia, tan común en la antigüedad, se rompió a fines del siglo XVII. A medida que se consolidaba el estatuto socio-cultural del poeta la magia se retiraba del mundo y los ascetas y místicos optaban por el camino del ocultismo gnóstico. Profesionalizado el poeta y desvinculado el místico de la práctica poética, la poesía perdió sus antiguos vínculos con la revelación de lo oculto y con el aprendizaje de esa revelación (Bernard Noël 1982, 9-15). En *El conocimiento silencioso*, Carlos Castaneda se refiere a esta separación desde la perspectiva de un sabio indígena heredero del conocimiento esotérico prehispánico: el nagual Don Juan Matus. A propósito de un poema de Juan Ramón Jiménez, observa Don Juan:

... el poeta, aunque no mueve nunca su punto de encaje,³ intuye que algo increíble está en juego. Intuye con gran precisión que existe un factor innominado, imponente por su misma simplicidad, que determina nuestro destino. (Castaneda 1988, 78).

Al recuperar la práctica poética en términos de actividad humana con capacidad para intuir el contacto con lo que "no tiene nombre", la poesía de Saenz reúne al poeta con el místico. La poesía, por tanto, expande sus capacidades; es lenguaje, pero también es percepción, experiencia y aprendizaje de lo innominado. Esto la aproxima al pensamiento de filósofos como Heidegger, Merleau-Ponty y Ricoeur, precisamente interesados en la experiencia y la percepción de aspectos que desbordan el horizonte de lo conocido. Luego es la filosofía, o por lo menos una de sus manifestaciones, la disciplina que mejores instrumentos ofrece para abordar los problemas de este tipo de creación poética.

3 El acto de "mover el punto de encaje" supone, en este contexto, un cambio en la posición y en la percepción ordinaria, permitiendo a los sentidos un alcance mayor al habitual. (Castaneda 1987, 154-173).

2. Poesía y filosofía: la fenomenología heideggeriana y el aporte de Paul Ricoeur

Pocas veces la filosofía ha admitido lazos con la poesía, a la que percibe como discurso alejado de la "verdad" y próximo a la "mentira". Contra esta suerte de excomuniación filosófica han surgido pensadores que, como Heidegger, Merleau Ponty o Ricoeur, han visto relaciones entre el discurso filosófico y el poético. Heidegger es seguramente el filósofo que con más penetración vio en la poesía y en el poeta la emergencia de lo desconocido. En su ensayo "The Origin of the Work of Art" propone abandonar el prejuicio de ver en la poesía un simple vuelo al reino de lo irreal y empezar a percibirla como la condición básica del arte, precisamente porque su práctica permite la revelación de lo oculto y la práctica de lo abierto. Poeta, por tanto, será aquel que tiene experiencia de estas revelaciones. En otro ensayo célebre, titulado "Poetically Man Dwells...", Heidegger completa su argumento indicando que el acceso a estas revelaciones entraña una suerte de riesgo y peligro, ya que expone al poeta, que es mortal, a una conciencia despierta que lo expulsa de este mundo (la tierra), pero al mismo tiempo lo incapacita para alcanzar otro. Atrapado entre los dioses, que han huido, y una historia humana que no llega a convencer, el poeta vive, en lucha permanente, tiempos de indigencia. Una doble carencia marca su existencia: el ya-no de los huidos y el todavía-no de lo que, eventualmente, podría suceder.

En la misma línea de pensamiento Merleau Ponty postula una fenomenología de lo invisible sustentada en el principio de que lo invisible, lo no disponible al ojo común, está *allí* a nuestro alcance, libre de la máscara óptica que permea el mundo de los objetos comunes y que, indefectiblemente, es el único que conocemos. El arte y la filosofía son, para este filósofo, las posibilidades culturales que permiten el contacto con estas otredades, siendo las creaciones artísticas las expresiones que mejor encarnan la experiencia de lo invisible (*The Visible and the Invisible*, 197; 229-234).

El tratamiento que en Saenz recibe la poesía parece recrear estos postulados: es un acto de creación radical que permite ver el *otro* lado de las cosas. Se deduce de esto que la experiencia de lo invisible, de lo *otro*, no es de ninguna manera exclusiva a la práctica de una poesía mística. Existe un proyecto filosófico que comparte estas preocupaciones. La poesía de Saenz se alimenta de ambas vertientes pero no las reproduce a la letra. En relación al discurso filosófico sugiere que "pensar lo impensable" desde la metafísica no es lo mismo que hacerlo desde la poesía y desde la realidad de países como Bolivia, fundamentalmente porque el

proceso poético más que hacer visibles cosas que están invisibles, propone significaciones nuevas para que aparezcan, con toda su otredad, en el horizonte de lo real. La poesía, en este sentido, se acerca más al pensamiento de Ricoeur: es un acontecimiento que posee valor filosófico (es una posibilidad del conocimiento) pero no es una declaración filosófica, porque el conocimiento que de ella emerge no es producto de operaciones conceptuales sino de procesos creativos (Ricoeur 1975, 382). En lo que la filosofía heideggeriana y la poética saenciana sí coinciden es en el cariz agonístico que las motiva: ambas están inmersas en una lucha por *pensar más*. Heidegger desafiando conocimientos anteriormente adquiridos, Saenz obligando a ir *más allá* de lo conceptualmente conocido. De aquí sus contactos con marginalidades culturales como las jornadas de Castaneda o la dimensión estética de la lógica cultural andina, precisamente articulada a través de la experiencia y el aprendizaje de "otros mundos" que se abren a la percepción.

3. La dimensión estética de la lógica cultural andina

Ya me he referido anteriormente a los rechazos que crea el planteamiento de una relación entre la lógica cultural andina y la poética saenciana. De igual manera he expresado mi convencimiento de que, pese a ello, el contexto andino permea a fondo su obra. En este apartado expondré los motivos que me llevan a tales suposiciones.

Una mirada a los estudios que sobre el mundo andino se han hecho muestra que éste ha sido estudiado fundamentalmente desde perspectivas antropológicas, históricas y etnológicas, en las que no había cabida para una reflexión propiamente artística. Este enfoque no sólo ha postergado el conocimiento de la dimensión estética del pensamiento andino, sino que también ha propiciado su ocultamiento.⁴ El trabajo de Verónica Cereceda es quizá la excepción ya que, como ningún otro, se

4 En el capítulo I me he referido a las interpretaciones que la antropología ha hecho del concepto andino *Awqa*, tal vez la clave para percibir el espesor estético de esta cultura. Al no poder asimilar su naturaleza provocativa (postular que hay cosas que nunca van juntas, que viven en eterno conflicto), lo ha incorporado a procesos de reconciliación y síntesis. *Yanantin*, el principio de la reconciliación de contrarios prima así sobre *Awqa*, el principio de la irreconciliación. Con ello, la racionalidad occidental pone un sello de clausura sobre una lógica cultural que, por lo menos en sus expresiones artísticas, concibe percepciones de la realidad radicalmente distintas a las hegemónicas.

plantea el estudio de la dimensión estética de este pensamiento. En "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku" Cereceda llama la atención sobre la complejidad que el concepto de belleza alcanza en esta cultura. Más que poseedora de un valor en sí la belleza es pensada como una actividad ambivalente y variable. Según sus grados de intensidad puede acercarse al encanto tranquilo o al pavor sagrado. La sensibilidad convencional, acostumbrada a percibir la belleza en su encanto tranquilo, se resiste a percibirla o a aceptarla en su pavor sagrado, cuando lo bello encarna un sentido de peligro y tiene, en ocasiones, concomitancias con la muerte. Esta radicalidad a la que llegan ciertas formas de belleza es, según Cereceda, el producto de contactos peligrosos con lo desconocido y lo sobrenatural. El encuentro con estas otredades excede al sujeto en su condición mortal, lo enfrenta a realidades que no son de este mundo y lo invita a participar de ellas a través de contactos agonísticos. De aquí que la extrema belleza es frecuentemente percibida como metáfora de lo dividido, de lo complejo y marginal sin elemento conciliador, porque "lo que golpea los ojos es una abierta diferencia, una oposición entre contrarios" (Cereceda, 178).

La importancia del trabajo de Cereceda estriba en la precisión teórica con que legitima la existencia de estas formas de belleza, vinculándolas con la dimensión menos comprendida del pensamiento andino: *Awqa*, la dimensión donde las cosas no pueden estar juntas. Los contrarios, en esta perspectiva, no buscan la armonía de un equilibrio sino el contacto peligroso de sus diferencias. Cereceda concluye preguntándose hasta qué punto esta idea no estará expresada en el milenario ritual del *Tinku*, precisamente destinado a crear zonas de contacto donde los contrarios se enfrentan sin necesariamente confundirse en un equilibrio restaurador (Cereceda, 219).

Esta breve exposición llama la atención sobre las profundas distancias que median entre una aproximación antropológica al pensamiento andino y una estética. Mientras los antropólogos ven en el *Tinku* un camino de conciliación y superación de la diferencia, una perspectiva estética percibe en el mismo ritual un principio agonístico. Queda implícito que en casos de extrema belleza los contrarios más radicales (vida y muerte, muertos y vivos) se tocan, y que lo importante no es destacar el lado conocido del mundo sino la experiencia de sus rostros ocultos, la indagación de su *otro* lado. Tomando en cuenta la pertinencia que estos mismos principios tienen en la poética saenciana llama la atención que hasta la fecha no se haya reparado en el impacto del mundo andino

en su obra. Claro que esta indiferencia es en gran parte producto del poco conocimiento que aún hoy día se tiene de la dimensión estética de las culturas andinas. Pero una vez que ésta es revelada, títulos como *Muerte por el tacto* o *Recorrer esta distancia* y versos como “De lo desconocido vivo, y le ofrezco mi gratitud / posada en el mar” (*Obra poética*, 146), no pueden dejar de hacer alusiones y de crear provocaciones.

La observación que tan acertadamente hiciera Baciú al señalar la poesía de Saenz como “extraña mezcla de tierra boliviana [...] sin que el poeta haya pertenecido alguna vez a la corriente telúrica bolivianista” encuentra en esta argumentación su justa medida; la obra de Saenz está *extrañamente* ligada a la tierra boliviana. Más allá de cualquier costumbrismo o folklorismo está nutrida de las raíces más ocultas del mundo andino: esos extremos de belleza a que a veces llega su dimensión estética y que rompen con cualquier noción convencional de belleza.

Si bien fragmentadas y demasiado generales, estas consideraciones eran necesarias primero para contextualizar el trabajo de Saenz en relación a las diferentes vertientes que lo nutren. En segundo lugar para crear horizontes de lectura que faciliten un diálogo con el primer texto que estudiaré, *Muerte por el tacto*.

***Muerte por el tacto* o de cómo conocer-por-el-tacto⁵**

Si *Los elementos de la noche* (1963) inaugura la producción poética de Pacheco, *Muerte por el tacto* (1957) inaugura la producción poética en verso de Saenz y marca el inicio de una obra sólo interrumpida por la muerte física del escritor, producida el 16 de agosto de 1986.⁶ Formalmente se trata de un poema extenso (casi todos sus poemas lo son) en el que ni el número de versos ni la versificación constituyen marcas pertinentes. Si quisiéramos dar cuenta de su configuración formal sólo podríamos seña-

5 Con pocas variantes, el estudio de este poema apareció en *Con tanto tiempo encima: Aportes de Literatura Latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra* (Plural 1997, 244-266) con el título “Invitación a la lectura de un poema de Jaime Saenz: *Muerte por el tacto*”.

6 Con anterioridad a *Muerte por el tacto* Saenz publicó dos textos: un relato poético titulado *El escapelo* (1955) y un poemario único, cuya edición consta de dos ejemplares escritos como obsequio de aniversario a su madre. Posteriormente estos poemas fueron publicados en la Revista Geisha N° 6 (La Paz, otoño 1998) con el título “Cuatro poemas a mi madre”.

lar que estamos ante más de 407 versos de considerable irregularidad, ya que nada en ellos autoriza una enumeración, mucho menos una estructuración. El único rasgo estable es la disposición del texto en tres secciones que satisfacen las exigencias formales estipuladas por Octavio Paz para el poema extenso: variedad dentro de la unidad y combinación entre recurrencia y sorpresa (Paz 1989, 22). Lo que sí me parece importante destacar es la facilidad con que el discurso aborda materia “seria” vulnerando los usos cultos del lenguaje y adoptando formas de oralidad que derivan en estructura dramática, versificación antigua (notablemente el versículo y la letanía), epifanía y, con frecuencia, en delicioso sentido del humor. Un epígrafe parentético abre el poema y no es inocente:⁷

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

Este epígrafe posee la importancia y la fuerza de un manifiesto. Advierte que el poema que leeremos desconfía de la mirada que responde a las expectativas del sentido común. A partir de esta sospecha toma forma un proyecto poético que buscará trasgredir la representación de la realidad que proporciona esa *mirada*. Desde los primeros versos *Muerte por el tacto* exige un verdadero esfuerzo por salir de este tipo de representación:

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 (95).

7 Todas las citas están tomadas de *Obra poética* (1975).

Once versos y ni una sola coma, ninguna señal de continuidad lógica o racional, ningún respeto por las reglas gramaticales. Once versos y nuestra estructura mental sufre un impacto considerable. Como en el sueño, aquí las imágenes y la voz que las enuncia ignoran criterios de sucesión lineal y no están sujetas a referentes reconocibles. Al contrario, aparecen y desaparecen, provocando asociaciones insólitas y cambios inesperados de perspectiva.

En medio de esta aparente imposibilidad de lectura, el hablante nos proporciona el consuelo semántico que permite iniciar diálogo con el poema. Literalmente su discurso adopta formas del relato y nos cuenta que alguien "olvidó los océanos y las voces" y que "replegado con los demás en el apagado símbolo de los puentes hizo perdurar el crepúsculo". El tópico del *Beatus Ille* reaparece en versión contemporánea. Alguien ha optado por alejarse del mundanal ruido pero, a diferencia del motivo clásico, la soledad buscada no es individual sino compartida. El que abandona el mundo se suma a otros que, con anterioridad, hicieron lo mismo. A estos desertores los conocemos por sus atributos de marginalidad (están *ensangrentados* y llevan *largas cabelleras*) y por sus actividades metafóricas (hacen *perdurar el crepúsculo*, son *forjadores del viento* y depositan pétalos en una cumbre olvidada). ¿Quiénes son estos personajes que, por sus características, hacen pensar en criaturas sobrenaturales? Los siguientes versos amplían la descripción:

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 ges-
to de desagrado (95-96).

Sin realmente identificarlos, el hablante continúa refiriéndose a "ellos" en términos metafóricos. Nos dice, por ejemplo, que *son iniciados* en los triunfos de la naturaleza y conocen sus misterios. Este conocimiento hace de ellos partícipes de un orden del que no tenemos memoria, en el que cristaliza un "tú" interlocutor que irá cobrando forma a

medida que el hablante lo vaya interpelando. Enseguida esta descripción tan puntualizada adquiere máxima apertura. “Ellos” son también todos aquellos con voluntad para explorar las marginalidades y virtualidades de la realidad. Luego estos *ensangrentados* personajes de *largas cabelleras* bien podrían ser referencias a sujetos que, como el poeta o el artista, dedican su vida al aprendizaje de estas otredades y, en este sentido, apelar a los seres que más respeto suscitaron en Saenz, aquellos que pese a estar casi siempre muertos, aparecen y reaparecen en su obra: Arturo Borda, Anton Bruckner, Friedrich Nietzsche, Franz Tamayo, la Tía, Julián Huanca, Juan José Lillo, Feliciano Sirpa,...⁸ A todo esto se suma una importante toma de posición por parte del hablante:

es necesario que escriba una carta para poder ver
mejor la luz de las cosas (96).

Como si la gravedad de las circunstancias exigiera actos de decisión, el que habla se pronuncia a favor de escribir. Esto podría entrar en conflicto con esa oralidad que he postulado para el poema; pero si prestamos atención a los versos citados observaremos que se trata de una práctica que, como la carta, incorpora en la escritura la estructura y la sensibilidad de la oralidad dialógica.⁹ He aquí el proyecto poético de Saenz: *conversar* con alguien para ver mejor la luz de las cosas. Más tarde averiguaremos quién o quiénes van a ser los interlocutores en esta *conversación*, por ahora veamos las circunstancias que la generan. Para producirla, nos dice el hablante, será necesario recordar. Así lo expresa el imperativo personal con el que continúa el poema:

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

-
- 8 Estos últimos (y otros tantos personajes marginales de la ciudad de La Paz) aparecen ficcionalizados en las páginas de *Vidas y Muertes* (1986) que, como el mismo Saenz observara, es un libro escrito “bajo el signo de los muertos”. Significativamente los muertos a los que Saenz rinde homenaje no son “muertos célebres”; sus nombres y sus vidas no están inscritos en los anales de la historia, literaria o no. Son las voces invisibles de la ciudad; son los locos, los brujos, los artesanos, los raros, los libres...
- 9 La persistencia de la oralidad en la escritura es un debate teórico que ha captado la atención de muchos estudiosos de la oralidad. Walter Ong, por ejemplo, sugiere que por medio de la tradición de la retórica las estructuras de la oralidad pueden permear la cultura impresa y vulnerar su condición grafocéntrica. Al respecto, consultar *Interfaces of the World*, 297.

[...]

los rigurosos alegatos en favor del desquiciamiento, de un anti-orden, para el retorno profundo al verdadero ordenamiento (97).

¿De qué clase de recuerdo se nos está hablando? ¿Cómo podemos leer estos versos que postulan el recuerdo de hechos sin referente en el pasado y que, por añadidura, reclaman el retorno a un supuesto *verdadero* ordenamiento? Solicitar el recuerdo de acontecimientos que la memoria en su estado habitual es incapaz de registrar, sugiere que éstos no existen como actos vinculados al mundo de los lugares comunes, sino como posibilidades vinculadas a la percepción de sus *otros* lados. Por tanto lo que habrá que recordar es la habilidad para mantener despierto el contacto (perdido y peligroso) con esas otredades. Queda explícito que la recuperación de dicho contacto producirá un "retorno al verdadero ordenamiento". Estos versos, que de principio plantean la problemática de la verdad, merecen la mayor atención, por cuanto de ellos depende el rumbo que ha de tomar el discurso y la lectura de esta poesía.

Muchos lectores han visto en estos versos a un hablante que "postula dogmáticamente la existencia de una posible experiencia auténtica" (Iván Vargas, 195), y han cuestionado un discurso que busca "verdades" en un mundo más bien vacío de ellas. El reto es contundente y legítimo. ¿Por qué un discurso que en principio se abre a la experiencia de lo desconocido se cierra luego en torno a los límites de una verdad? La pregunta funcionaría si no fuera falaz, si cancelara la posibilidad rearticuladora de una arqueología de la verdad. Voy a recurrir al ya citado artículo de Heidegger, "The Origin of the Work of Art", para deslindar la problemática de la verdad que plantea el texto. En el segundo apartado de este ensayo, titulado "The Work and Truth", aprendemos que para una fenomenología radical el término *verdad* no designa, por definición, una reproducción de lo real o correcto. Al contrario, encarna un tipo de acontecimiento esencialmente indeterminado y abierto, al que Heidegger caracteriza como *dialéctica del des-ocultamiento*. De acuerdo a esta dialéctica la *verdad* es indeterminada porque carece de fijaciones y fronteras, y es abierta porque al des-ocultar lo que estaba oculto se obliga a nuevos des-ocultamientos. Encarna así su negación y su contrario:

La naturaleza de la verdad, es decir del desocultamiento, está gobernada por una negación. Pero esta negación no es un defecto o carencia, como si la verdad fuera un desocultamiento que se ha safado de todo lo oculto. Si la verdad lograra eso, ya no sería ella misma. Esta negación,

bajo forma de doble ocultamiento, pertenece a la naturaleza de la verdad como desocultamiento. La verdad es en sí misma la no-verdad. (Heidegger 1975, 54).

Así entendida, la *verdad* es algo que acontece como lucha en la obra de arte, puesto que es allí donde se realiza la batalla entre el ocultamiento de determinados aspectos de la realidad y su des-ocultamiento por medio del arte. Esta conceptualización agonística del trabajo artístico tiene mucho en común con esas formas extremas de belleza mencionadas por Cereceda y tan audazmente vinculadas al milenario ritual del *Tinku*. En ambos casos una categoría estética (la *belleza* o la *verdad*) se abre a la experiencia de lo desconocido a través de una lucha por ver el lado oculto de las cosas. Si ahora volvemos la vista al pensamiento náhuatl y recordamos que en él son los caminos de *Flor y Canto* (poesía) las rutas que, empujando a los mortales más allá de sus límites, producen contactos con lo desconocido; un puente inesperado se tiende entre los postulados de la fenomenología heideggeriana y la dimensión poética del pensamiento prehispánico. Este vínculo, que a primera vista parecería forzado y hasta inconcebible, tiene sus explicaciones y también sus razones. Ambas formas de pensamiento articulan lógicas culturales que desbordan las bases epistemológicas del racionalismo humanista y cartesiano. Las lógicas culturales indígenas, por ejemplo, lleva más de quinientos años resistiendo el impacto de valores introducidos por la conquista y perpetrados por la modernidad. La filosofía heideggeriana, por su parte, se funda en filosofías anteriores al ordenamiento de la razón de acuerdo a las premisas del pensamiento representado.

Heredera de este tipo de pensamiento, la poética saenciana se produce justamente en un deseo agonístico de contacto con lo desconocido. De aquí su preocupación por recordar lo irrecordable y “desentrañar con mayor autoridad los signos misteriosos de las nubes y de las calles” (97). Surge así un texto estratégicamente configurado en torno a la actividad de un hablante que es tan “lector” como lo somos nosotros. A ambos nos toca des-ocultar signos misteriosos e imperceptibles al ojo común. Sólo haciendo de su hablante un des-ocultador podía esta poética producir un texto que existe en la medida en que existe otro: el viaje a través del conocimiento. Y si literariamente el motivo del viaje ha llegado a ser una forma tradicional de contacto con lo desconocido (recuérdense los viajes místicos de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa), históricamente ha demostrado ser un camino real hacia las increíbles realidades que se sitúan *más allá* de las fronteras de lo conocido. Un viaje a través del *mare ignotum* llevó a Colón al encuentro con reali-

dades insospechadas. ¿Por qué entonces la singladura hacia lo desconocido no va a llevar al hablante de este poema más allá de las fronteras de lo conocido? Claro, el conocimiento que de este viaje pueda adquirirse rebasará la episteme imperante y cambiará el rumbo de la realidad, como sucedió con el saber que el Almirante reveló a sus contemporáneos.

Con estas reflexiones llegamos al término de la primera parte de la sección I. Inquietantes, los versos siguientes indican que todo cuanto hemos estado leyendo fue producto de una visión onírica y nos alistan a enfrentar la fase inmediata, el despertar del cuerpo físico:

 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 (98).

Despertar no implica aquí un cambio de conciencia, tan sólo un retorno a la realidad cotidiana. En ella, los personajes de "largas cabelle-
ras" no son presencias, son ausencias. Han muerto. Su recuerdo, sin embargo, perdura en la memoria, como también perdura la presencia de ese "tú" que hace rato ha empezado a captar la atención del hablante y que por el momento no es posible caracterizar. Proyectando fuera del sueño la experiencia adquirida en el sueño, el que ha despertado se entrega a la tarea de recrear el conocimiento adquirido:

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

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

 para que el olvido impere en las primeras máscar-
 ras inventadas por la humanidad

 para que el olvido sea la fuerza motora y suprema
 y para que del olvido sólo surja el olvido (98).

La ciudad (que en Saenz remite a las zonas ocultas y marginales de La Paz) empieza a manifestarse. El hablante, seguramente uno de sus más apasionados habitantes, se interna en ella para que su compañía le ayude a “*olvidar* las máscaras inventadas por la humanidad” y “*recordar* lo irrecordable”. El principio de la paradoja, que pone en marcha la enunciación de contra-discursos (“recordar lo irrecordable”), ha empezado a poblar el poema con el típico retruécano y poliptoton saenciano. Incoherentes a primera vista, estas expresiones paradójicas cobran sentido cuando advertimos que su presencia en el discurso produce crisis en la lógica del sentido común. En su momento de mayor tensión creativa dan paso a enunciaciones verdaderamente provocativas, porque suspenden las funciones referenciales del lenguaje:

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 por-
que no saben que pueden no ser o ser
[...]

[estas facultades]
las saben en toda su magnitud mis amigos muer-
tos y yo hablo de ellos con seguridad y orgullo

son mis maestros

el que hayan muerto dice que han existido eter-
namente antes de que yo existiera (99).

Invirtiendo la fuerza metafísica del verbo ser, la propuesta planteada puede leerse de la siguiente manera: podemos *ser* sujetos atados a lógicas racionalistas o *no ser* así. Estas transgresiones parecen ser las coordenadas que mejor explican a esos misteriosos personajes de “largas cabelleras” y que, ahora sabemos, son “maestros” del hablante. Están muertos, pero existen en la memoria. Son los *no seres*. Así, invirtiendo la lógica interna del sentido común, la práctica de la paradoja fractura la función referencial del lenguaje, que exige una correspondencia entre el discurso y la realidad convencionalmente aceptada. Con ello, se desvanece un orden verbal, pero también un paradigma epistemológico y una lógica cultural. La paradoja, entonces, más que signo de incoherencia es síntoma de lucha por alcanzar una racionalidad distinta a la hegemónica. En *El conocimiento silencioso* una intervención del nagual Don Juan expone ejemplarmente el impacto de esta lucha. Dirigiéndose a su aprendiz, Don Juan explica:

La modalidad de la época es el determinado conjunto de campos de energía que los seres humanos perciben. Yo creo que la percepción humana ha cambiado a través de los siglos. La época determina el modo de percibir, determina cuál conjunto de campos de energía, en particular, de entre un número incalculable de ellos, será percibido. Manejar la modalidad de la época, ese selecto conjunto de campos de energía, absorbe toda nuestra fuerza, dejándonos sin nada que pueda ayudarnos a percibir otros campos de energía, otros mundos. (10).

Saenz se caracteriza precisamente por su resistencia a reproducir la modalidad del saber de una época. Su percepción es otra, y también su discurso. De aquí que sus libros no se parezcan en nada a lo que proponían sus contemporáneos ni a lo que dictaba la lógica cultural del momento. Parte importante de esta disidencia con la época es el coloquialismo con que el discurso aborda las complejidades que le interesan y produce una poesía que además de anticiparse a la aventura *conversacional*, no se parece en nada a ella, porque sus fuentes no son, como en el caso de Cardenal o Pacheco, la *New Poetry* de T.S. Eliot o Ezra Pound, sino la tradición oral de la cultura andina. Consiste esta tradición en la transmisión y preservación del conocimiento (histórico, científico, poético, esotérico) por vía oral. Sin necesariamente proponérselo, la poética saenciana remite a esta tradición desde el momento en que practica el olvidado arte de conocer el *otro* lado de las cosas y lo transmite con la simplicidad del habla común. Irónicamente, el acceso a la simplicidad de las cosas surge como la virtud menos practicada por el ser humano:

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 prefieren alaridos
ni guardan algo en su corazón
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 parece que sus ca-
 bellos no han alcanzado la jerarquía total

decide tú. (100).

Con la sencillez del habla común estos versos denuncian la enajenación en que ha caído el género humano. La falta de motivación para transgredir las modalidades perceptivas que impone la época ha clausurado al *ser* en la contemplación de sí mismo y en la reproducción de las cosas pequeñas. Su contrario, el *no ser*, descrito en términos de amante de lo simple y elemental, es quien consigue romper el cerco de sí mismo para extenderse hacia su *otro*, hacia su ser distinto y misterioso. La voz lírica se identifica con este tipo de existencias:

soy partidario de las lombrices y de los peces
 de las estrellas que cantan
 guardo devoción por la mirada de los niños
 y me gusta dibujar cuando llueve

y cuando se humedecen mis ojos, me es neces-
 ario poder hablar el idioma secreto originado durante
 el triunfo de las cosas

[...]

en fin, adoro las voces **claras**, los trenes y las ciu-
 dades

y por todo lo que digo

adoro mis entrañas **oscuras**. (101)¹⁰.

Así termina la primera sección de *Muerte por el tacto*, contra-di-
 ciendo la hegemonía del sentido común. El mundo de lo claro no exclu-
 ye, por definición, al mundo de lo oscuro. Rompe así el discurso siglos
 de costumbre epistemológica y permite pensar lo impensable: la claridad
 de lo oscuro y su equivalente metafórico, el *otro* lado de las cosas, que
 se ve liberado de su estado de ocultación.

La segunda sección rompe formalmente con la primera al presen-
 tar un discurso interior dramatizado. En su desarrollo, este discurso irá
 desarrollando algunas de las preocupaciones que han de afectar no sólo

10 El énfasis me pertenece

a *Muerte por el tacto* sino también al conjunto de esta poética. Me refiero a la exploración de tres territorios favorables para el contacto con lo desconocido: la noche, los muertos y el cuerpo.

1. La noche

El espacio en el que ahora se mueve el hablante no corresponde ni al sueño ni a la ciudad, sino a la noche:

[...] estoy en la noche –solo y callado en busca de mi alma.

Cuando encuentre mi alma, otros serán los ruidos y otros los acicates que me conduzcan a un camino para el encuentro final con el mundo (103)

¿Por qué la noche y no el día es la espacialidad elegida para continuar el poema? Este especial atractivo tiene más de una explicación. A primera vista proyecta las típicas reminiscencias románticas que relacionan al día con el mundo de las apariencias y a la noche con el de las esencias y el cultivo del intelecto. Pero además de estos argumentos, la opción por la noche recrea un motivo que viene de la antigüedad, el “viaje del alma”:

cuando nada más tenga que mi alma y haya dejado atrás lo inútil, lo que tan sólo deja vivir pero no determina la razón de los caminos –cuando haya cortado mi hablar y sólo mantenga relación cristalina con las cosas

ése será el día en que diga

soy feliz
conmigo o sin mí (103).

El motivo del “viaje del alma” sirve para abordar la problemática del lenguaje y su insuficiencia para expresar experiencias que rebasan su sistema referencial. Claramente la comunicación lingüística (que exige una correspondencia entre el discurso y la realidad empírica) es vista como fuente de mal entendimiento. Es preferible entonces dejar de hablar, abandonar la palabra, para (tal vez) entenderse mejor. Esta renuncia al lenguaje, tan constante en la lírica contemporánea, ha sido objeto de intensa reflexión filosófica. En *Les mots et les choses* (32- 59), Michel

Foucault la explica desde una perspectiva arqueológica. Asumiendo que el lenguaje que hoy conocemos desempeña un rol distinto al que alguna vez poseyó, distingue dos categorías diferenciales de lenguaje: el que obedece las leyes del pensamiento representado y el que se libera de él. En el primer caso el lenguaje es una prisión; en el segundo, propicia contacto con todas las criaturas de la creación. Luego la renuncia que registran los versos anteriores más que un abandono del lenguaje en sí sugiere una renuncia al lenguaje representado que, habiendo perdido el *contacto* con las cosas, ha instaurado el *contrato* con ellas. Sometido el lenguaje a imágenes carentes de libertad, la relación con el mundo a través de la mediación lingüística no puede sino tornarse conflictiva. Además de haber perdido sus antiguas capacidades, el lenguaje se ha convertido en obstáculo. En su polo más radical el discurso no se limita a señalar el obstáculo; va más allá, reclama su abolición. El reclamo, sin embargo, no es postulado con violencia ni autoritarismo, sino más bien con deliciosa ironía y mejor sentido del humor:

[...] 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"). (104).

En el encuentro sutil de lo extraordinario con lo cotidiano logra el discurso su mejor expresión. Actualiza un discurso pensado para la seriedad (el discurso místico) y al mismo tiempo vierte en él vicisitudes de la cotidianeidad, permitiéndose lo que pocos poetas metafísicos pueden tocar: el humor. Y la noche es el espacio que fomenta estos haceres.

2. Los muertos

Desde los primeros versos de *Muerte por el tacto* el hablante ha estado refiriéndose a los muertos en términos altamente ambigüos, identificándolos ya como personajes "ensangrentados" de "largas cabelleras", ya como "maestros", como "no seres" o "conocedores del misterio". En esta sección se intensifican esas percepciones y los muertos son descritos de manera altamente provocativa. Seducido por la sabiduría salvaje de los animales, el hablante celebra los placeres de un conocimiento *otro* y lo relaciona precisamente con los muertos:

[los animales]
 nada necesitan revelar porque saben que todo
 está revelado y que la revelación solamente cabe en
 los muertos (104).

Surge nuevamente la pregunta formulada en el apartado anterior: ¿por qué el poema privilegia a los muertos sobre los vivos? Esta extraña atracción, que le ha costado a Saenz una suerte de excomuni3n literaria, merece detenida consideraci3n. Como en el caso anterior, son posibles las reminiscencias rom3nticas, en este caso provenientes del relato g3tico, pero m3s sugerente es investigar la l3gica interna de esta opci3n por los muertos. Es evidente que en el poema 3stos se emancipan de sus referentes ordinarios: dejan de remitir a estados m3rbidos de privaci3n de vida y p3rdida de conciencia y empiezan a actualizar estados de *tacto* con el conocer. Para acceder a estas virtualidades sem3nticas basta distanciarse de los principios l3gico morales que impone el pensamiento racionalizado y exponerse a otras formas de percibir la muerte y los muertos. Estas formas distintivas de percepci3n podr3an estudiarse desde m3ltiples tradiciones religiosas o filos3ficas, desde *El libro tibetano de los muertos*¹¹ hasta los escritos de Juan Rulfo. Para los prop3sitos de este estudio me limitar3 a una consideraci3n del rol que desempe3an los muertos en la cosmovisi3n andina. Por razones de concomitancia con la po3tica pachequiana incluir3 algunas referencias a la percepci3n de la muerte y de los muertos en la cosmovisi3n n3huatl.

Fuentes antropol3gicas, etnon3gicas y testimoniales coinciden en se3alar a los muertos como los misteriosos habitantes del *Manqha Pacha* andino (Inframundo). Esta espacialidad, que en tradiciones culturales de orientaci3n cristiana simboliza una noci3n de infierno intr3nsecamente ligada al concepto del mal, en la cosmogon3a andina se abre a una serie de virtualidades culturales. Como observan Th3r3se Bouysson-Cassagne y Olivia Harris, el pensamiento andino no sitúa a todos los buenos en las alturas (el *Alax Pacha*), ni ve en el inframundo (el *Manqha*

11 Escrito por el maestro Padma Sambhava en el siglo VIII o IX de nuestra era, el manuscrito no fue conocido hasta el siglo XIV, cuando un buscador de tesoros, Karma Lingpa, lo descubri3 y lo dio a conocer. Fundamentalmente enfocado hacia un aprendizaje de la experiencia de la muerte, el manuscrito es, hasta hoy d3a, un cl3sico de la sabidur3a budista y el pensamiento religioso. Sus penetraciones en el conocimiento del tr3nsito de la vida a la muerte y lo que 3ste nos puede ense3ar lo han convertido en uno de los textos antiguos que m3s profundamente han influenciado el curso del pensamiento occidental interesado en estas materias.

Pacha) la médula del mal, de aquí que sus habitantes (*wak'as* o *supayas*) puedan ser vistos como encarnaciones malignas, pero también como manifestaciones de lo sagrado. Como tales, pueden simbolizar el espíritu de los muertos; objeto de culto que los extirpadores de idolatrías identificaron como nefasto y diabólico (Bouysson-Cassagne y Harris, 35-36).

Lo interesante de estas observaciones es el desafío epistemológico que de ellas deriva y que comienza indicando que en las antiguas culturas andinas los muertos eran objeto de culto para los vivos de una manera poco apreciada por la sensibilidad contemporánea. Más que representar una dimensión separada del mundo encarnaban su *otro* lado; un lado secreto, oculto y sagrado que hoy día tiende a desaparecer o, si aparece, lo hace bajo el signo de lo macabro. Pero cuando el desafío se hace todavía más evidente es cuando comprendemos que para la lógica andina era tarea preciosa de los vivos mantener contacto con las revelaciones de los muertos. Esta percepción de los muertos coincide asombrosamente con la percepción que del mismo fenómeno tenía el antiguo pensamiento náhuatl. Con una cosmovisión parecida, la cultura náhuatl concebía los Inframundos como sitios de misterio y veneración. Situados *más allá* de la tierra, encarnan todo aquello que sobrepasa al ser humano en su condición mortal; por eso son percibidos como sitios a los que llegan los muertos, porque se entiende que únicamente en el acto de morir pueden los mortales cruzar el umbral del misterio.

Cuando esta veneración a los muertos y a los sitios que habitan es abordada desde perspectivas antropológicas o etnológicas constituyen respetados temas de estudio, pero en cuanto es abordada por el discurso poético empieza a causar problemas. ¿Por qué? Dicho en otras palabras, ¿por qué el culto a los muertos despierta interés cuando se trata de una investigación antropológica pero es rechazado como mórbido cuando proviene de una creación poética? ¿No estará este tipo de poesía siendo víctima de formas sutiles de extirpación de idolatrías provenientes, esta vez, de nuestra racionalizada sensibilidad contemporánea? En Saenz, como en los antiguos cultos andinos, los muertos encarnan el lado oculto y sagrado del mundo, por eso son portadores de revelaciones para los vivos. Habiendo superado el *contrato* con la apariencia de las cosas, han entrado en *contacto* directo con ellas. Y es este *contacto* el principio que motiva el poema:

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 (105).

En contrapunto al *contrato*, que supone relaciones de mediación con las cosas del mundo, el *tacto* propone una peligrosa intimidad con ellas. Dos cosas o entidades están en *contacto* cuando lo que las une no es una síntesis sino una lucha. La lucha que mantiene despiertas las cosas, separándolas en virtud de sus diferencias pero al mismo tiempo reuniéndolas en virtud de sus semejanzas. En el poema de Saenz la práctica del conocimiento-por-el-tacto apunta a la experiencia de estas revelaciones. Recuperando el debate dramático de lo mismo con lo diferente cuestiona a fondo la unificación y centralización del conocimiento. Hay que admitir, sin embargo, el sabor idealista que destila el poema al postular la desaparición de “la maligna diversidad” para que todo “sea uno solo”. Con este tipo de enunciaciones el discurso cierra su horizonte epistemológico al respetar el principio hegeliano de la antítesis superada por la unidad. En lo que sigue de este estudio vamos a ver cómo la poética saenciana no sólo irá desprendiéndose de gestos hegelianos, sino que los combatirá a fondo. En *Muerte por el tacto* se aprecian ya los primeros síntomas, cuando el hablante admite que ningún sistema de signos es, por definición, estable y permanente. Sólo el deseo y la soledad permanecen:

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 si
quiera que nada se comprueba

que todo es helado

que no puede haber soledad más irremediable que
la del propio vivir (106-107).

Hacia el final de la segunda sección el hablante deja apreciar el carácter necesario y voluntario de la aventura que lo ocupa. Plantea así el conocimiento del *otro* lado de las cosas en términos de aprendizaje voluntario. Sus “muertos” son precisamente personajes que optaron por recorrer estos caminos:

[...] no hay escape posible...

pero [...] 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 (107).

3. El cuerpo

Conforme avanza el poema y va el hablante “desentrañando signos oscuros”, un nuevo espacio de indagación irrumpe en el discurso. Es la corporalidad material, que en esta poética surge como otro de los misterios que rodean al sujeto. Literalmente el poema invita a conocer el “sentido del cuerpo”:

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 (107).

En estos versos reside una de las características más originales del discurso saenciano: su emancipación de la metafísica platónica, que privilegia el componente espiritual del ser humano (su alma) sobre el material (su cuerpo). Tradicionalmente la poesía mística cultivó esta jerarquización al atribuir al alma, y no al cuerpo, la capacidad de conocer. Muy distinta es la propuesta saenciana, donde el motivo del viaje a través del conocimiento no se produce exclusivamente a instancias de un alma que “viaja” sino también a instancias de un cuerpo que participa en la jornada y que recuerda al sujeto su necesaria relación con el mundo exterior. De aquí la importancia que en relación a esta poética adquiere una fenomenología del cuerpo. Para aproximarnos a ella es pertinente

reparar algunas de las premisas fundamentales planteadas por la fenomenología de la percepción del cuerpo.

Henry Bergson, que no es un fenomenólogo, proporciona sin embargo el punto de partida para estudiar la función peculiar que en este contexto desempeña el cuerpo humano. En el primer capítulo de *Matière et mémoire* (1928, 1-71) observa que una de las imágenes que se nos presenta cuando ponemos a funcionar los sentidos es una que secciona a todas las demás por cuanto no sólo la conocemos desde fuera, por las percepciones, sino también desde dentro, por las afecciones: es nuestro cuerpo. Después de Bergson fueron los pensadores fenomenólogos los que con más rigor abordaron esta problemática. Edmund Husserl, por ejemplo, concibe como posible no reducir la conceptualización del cuerpo a la materialidad del cuerpo físico. Esto lo lleva a aceptar la virtualidad de otros cuerpos, como el volutivo o el estesiológico (*Méditations cartésiennes*, 113). En la misma vena Gabriel Marcel plantea que la relación entre el alma y "mi cuerpo" más que como un problema debiera ser vista como un misterio. De acuerdo a Marcel el mundo existe *para mí* en la medida en que mantengo con él relaciones análogas a las que mantengo con mi cuerpo, es decir, en tanto que estoy encarnado. Esto señala al cuerpo propio como una realidad misteriosa que, sin agotarse en la materialidad física, provoca una reflexión en torno al espacio en el que existo. Igualmente pertinente es el aporte de Jean-Paul Sartre que distingue, en la fenomenología del cuerpo, tres dimensiones ontológicas diferenciales: el "cuerpo para mí", que permite enunciar que yo existo en mi cuerpo; el "cuerpo para otro", que permite enunciar el cuerpo como un ser "para otro"; y el "cuerpo como vía de conocimiento", que permite enunciar que yo existo para mí como conocido por otro en forma de cuerpo. En Saenz el estatuto del cuerpo participa progresivamente de estas descripciones. Surge a propósito de una reflexión acerca del espacio "en el que existo":

se descubrirá que el cuerpo es infinitamente humano y sencillo y no complicado y tenebroso como crees que ahora es (105).

Enseguida, desborda la materialidad del cuerpo físico y plantea la experiencia de otros cuerpos:

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. (109).

Estos versos marcan el inicio de la tercera sección. Apelando a la dialéctica yo-tú, que en este caso actualiza un diálogo interno dramatizado, el hablante aborda directamente la problemática de la experiencia de su cuerpo. Experiencia conflictiva, ya que plantea el reconocimiento de la otredad en el seno del sí mismo. La fenomenología del cuerpo que ofrecen los filósofos arriba mencionados permite adquirir conciencia de esta situación, pero deja sin resolver la profunda impertinencia semántica que provocan estos versos: "...quisiste palparte y / tu cuerpo no había –entre ráfagas has visto y no / habías–".

Refiriéndose a esta problemática, muchos críticos proponen que es la estructura del lenguaje la que no permite dar cuenta de realidades inexpressables. Oscar Rivera Rodas, por ejemplo, sostiene que es la falta de un lenguaje apropiado para expresar revelaciones obtenidas por vías metafísicas, la causa de paradojas como la que acabo de citar. En palabras de este crítico:

La experiencia que muestra la poesía de Saenz no deja de ser desesperada y paradójica. El sujeto poético intenta relatar por la vía sensorial revelaciones obtenidas por vías intelectivas y metafísicas.

[...] Esta experiencia oscila entre el asombro de la revelación esencial metafísica y la angustia de la incomunicación por un lenguaje que sólo alcanza a referir las apariencias. Los sentidos entran en pugna abierta con el intelecto; el pensamiento con el lenguaje, el significado con el significante.

[...] Falta el lenguaje apropiado para expresar la aprehensión puramente intelectiva. No es extraño entonces que el lenguaje adopte paradójicamente formas sensoriales para referir intuiciones incorpóreas del Ser. (Rivera Rodas 1984, 59-82).

Sin cuestionar la coherencia del planteamiento de Rivera Rodas me parece oportuno problematizar sus conclusiones. Considerar, por ejemplo, que toda vez que el lenguaje se muestra insuficiente para expresar experiencias como las aquí referidas, más que las capacidades del lenguaje mismo, entran en crisis las capacidades de una categoría específica de lenguaje: el lenguaje y la conciencia que obedecen las reglas del pensamiento representado. Conviene también señalar que históricamente este tipo de pensamiento entró a América a raíz de la Conquista y que, en su práctica, encubrió a sus posibles contrarios, que quedaron relegados a la categoría de practicantes de *idolatrías*. Bien vistas las cosas, tales *idolatrías* no eran sino la amenazadora presencia de formas alternativas de

representar el mundo y de conocerlo. Siglos de colonización y modernidad civilizatoria han inscrito en el inconsciente colectivo del colonizado la idea de que el pensamiento representado es el único capaz de representar y ordenar coherentemente la experiencia de lo real. A su manera, y desde sus propios intereses, el arte, y muy particularmente la poesía, han sido las expresiones culturales que con más precisión han vulnerado el triunfo de la representación clásica y del lenguaje que la garantiza y perpetúa. En el caso de Saenz sus retruécanos y paradojas, como en general el conjunto de su obra, cumplen precisamente esta tarea: ponen al pensamiento representado y a su sistema referencial *fuera de sí*. Por eso nos parecen irracionales y carentes de lógica; pero en rigor lo que están haciendo es poner a funcionar *otra* racionalidad. El resultado son poemas y relatos que tocan de cerca aspectos de la realidad que para una epistemología racionalista y analítica siempre han de ser síntoma de desorden.

Teóricamente, los argumentos que acabo de exponer ponen en tela de juicio uno de los supuestos más arraigados en los estudios críticos de poesía: la tesis de la experiencia poética como acontecimiento inefable incapaz de ser vertido en palabras.¹² Más que *inefable*, el lenguaje en estos casos es exigente, solicita una renuncia a la mediación lingüística del mundo como representación e invita a participar de experiencias radicales. Y nada más radical que la experiencia de la otredad en el seno del sí mismo:

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. (111).

En esta coyuntura sólo una reconciliación con *otros referentes* puede restituirle legitimidad a la experiencia poética, dejando claro que para llegar a ella es preciso algo más que la poesía misma. Es precisa la experiencia de sus hallazgos. Pero *Muerte por el tacto* todavía mantiene

12 Esta visión del lenguaje como ser separado de la experiencia tiene una larga tradición teórica en la crítica escrita en castellano, siendo Jorge Guillén su mejor expositor. En su clásico ensayo *Lenguaje y poesía*, Guillén exalta su fe en el poder de un lenguaje único y todopoderoso, al que considera autosuficiente y capaz de expresarlo todo, inclusive la experiencia pre-verbal. Esta sublimación del lenguaje lleva a considerar lo indecible (esas experiencias que el lenguaje en su forma habitual no está en condiciones de expresar) como algo extra poético y hasta innecesario. Lo que Guillén no consideró es que este culto al lenguaje perdía de vista el poder generativo de la insuficiencia lingüística del pensamiento representado.

relaciones conflictivas con la experiencia y el aprendizaje de estos hallazgos. La tercera y última sección del poema se inicia precisamente a instancias de un doloroso sentimiento de derrota: "En este residuo indefenso, en esto que queda de / mí, no creo encontrar nada que interese a nadie" (109). La derrota sin embargo es parcial, no cancela la búsqueda. Al contrario, la intensifica, porque al tomar conciencia de sus limitaciones, el que habla toma también conciencia de cuánto ansía continuar su tarea:

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 (111).

Los últimos trece versos constituyen una coda apostrófica que ratifica esa voluntad de continuar. No deja de sorprender que un poema de tan marcada melancolía y dramatización interna concluya, inesperadamente, con una promesa de celebración:

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. (113).

¿A quién va dirigida esta promesa...? ¿A quién se espera...? Son muchas las ocasiones en que un interlocutor se ha hecho evidente en el poema, pero el pronombre que lo interpreta no refiere a un destinatario unívoco. A veces, "tú" es síntoma de un diálogo interno:

[...] 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. (109).

Otras, apela al lector:

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 si-
quiera que nada se comprueba
[...] que no hay escape posible y que estás condena-
do a esperar lo habido y lo por haber

pero tampoco podrás esperar por el inexora-
ble y expectante desgaste de las cosas

te estás yendo burlonamente

pero antes abre algo y ve qué pasa

sacia tu curiosidad (106-107).

Una tercera posibilidad –la más ambigua y sugerente– se da cuando “tú” encarna lo desconocido en su infinita distancia:

los que iniciados en los triunfos de la naturaleza

en las revelaciones de las edades y de las lluvias

anuncian las transformaciones del sonido, figu-
ra tuya –no sé aún quién eres (95-96).

Es en este tipo de situaciones cuando nos quedamos con la pregunta en el aire: ¿qué existencia, qué conciencia actúa detrás de este “tú”? Nunca realmente definido, este “Tú” (al que a partir de este momento me referiré con mayúscula) es vivido y percibido como objeto de celebración. El hablante lo busca, le *conversa*, lo ama y lo desea sin dolor, más bien con júbilo. Esto hace que a diferencia de la poética pachequiana, en la saenciana no se produzca desgarramiento, porque esa promesa que encarna el pronombre Tú da paso a la celebración, no a la herida. Con esa promesa llegamos al último verso de un poema necesariamente inconclusivo porque más que llegadas y finales ha suscitado salidas y *conversaciones*.

Recapitulando lo hasta aquí expuesto cabe apuntar que la originalidad de *Muerte por el tacto* está en gran medida lograda por la co-

existencia de discursividades tradicionalmente pensadas como antagónicas: la mística, la epistemológica, y la lúdica. Provocando encuentros entre estas tres modalidades discursivas el poema despliega una preocupación por ir *más allá* de lo conceptualmente conocido y permite que el lenguaje y la sabiduría popular quiebren la rigidez del discurso serio, pensado siempre como privativo de la alta cultura. Simultáneamente, el “diálogo” que se produce entre discursividades heterogéneas deja apreciar la intensidad con que la poesía de Saenz interpelar el saber de una época y denuncia la falacia de los lenguajes totalitarios y hegemónicos, que entran en crisis ante la sospecha de que “no se ha comprobado aún nada”. Queda así manifiesta la inestabilidad del conocer, y son el lenguaje y el ser humano las piedras de toque. Ambos son lanzados *fuera de sí* y expuestos a la peligrosa tarea de “conspirar contra la armonía y contra la propia mirada” para “desentrañar los signos misteriosos de las nubes y de las calles” (*Muerte por el tacto*, 97, 111). La tarea, ya lo vimos, queda pendiente, ya que el poema en ningún momento anticipa su realización, dejándonos con la impresión de que algo ha quedado sin hacer. Y es que *Muerte por el tacto* inicia pero no realiza la tarea de desenmascarar ese residuo logocéntrico tan arraigado en el saber contemporáneo y que se manifiesta en la percepción del ser humano como sujeto conocedor separado de un mundo que entiende como objeto y concibe como la única realidad cognoscible. El poema, ya lo vimos, “conspira” contra esa “armonía”. Nada queda saturado porque todo permanece abierto y por hacer. Van a ser los textos posteriores, fundamentalmente *Recorrer esta distancia* y *La noche*, los que acorten distancias entre la conspiración y su realización. Lo que sí proporciona este primer poema es el señalamiento de rutas para seguir leyendo a Saenz.

Capítulo IV

• *Somos seres humanos y nuestra suerte
es aprender y ser arrojados a mundos
nuevos, inconcebibles.*

Carlos Castaneda

En cuanto poesía de aprendizaje la de Saenz es necesariamente poesía en proceso. Es preciso entonces pensarla en términos de trayectoria. *Muerte por el tacto* inaugura esta trayectoria y la orienta hacia su proyecto fundamental: aprender a ver el *otro* lado de las cosas. Frente a este primer libro los demás ocuparán sitio relacional, favoreciendo la emergencia de una compleja red discursiva en la que todo elemento se situará en relación dialógica con los otros. Este carácter conectivo, tan propio a la poética de Saenz, exige que el estudio de cualquiera de sus textos no quede desvinculado de la trayectoria realizada por los otros que lo preceden o suceden. *La noche* (1984) no es ninguna excepción; por tanto antes de iniciar su estudio conviene situar este texto en relación a los que lo preceden. De aquí la necesidad de dedicar un capítulo a una puesta en relación de la trayectoria anterior.

Cinco son los textos que me interesa poner en relación: *Aniversario de una visión* (1960), *Visitante profundo* (1964), *El frío* (1967), *Recorrer esta distancia* (1973) y *Las tinieblas* (1978).¹ Lo que sigue no es un estudio en detalle de dichos textos, más bien una actualización de los aportes más significativos que cada uno de ellos hace al proyecto que culminará en *La noche*.

1 Con excepción de este último, los anteriores están incluidos en *Obra poética* (1975).

1. *Aniversario de una visión: la conversación infinita*

Formalmente construido en base a siete secciones, *Aniversario de una visión* es un extenso poema apostrófico (más de 300 versos) intrínsecamente ligado a *Muerte por el tacto*. Tan notable es este vínculo, que el poema empieza donde su antecesor se detiene, es decir, celebrando esa promesa que es Tú y sosteniendo con ella una *conversación* que no ha de interrumpirse en ninguno de los libros posteriores. Al contrario, conforme avance el discurso, se hará imprescindible para la continuación del proyecto iniciado en *Muerte por el tacto*.

A diferencia del primer poemario, que se abría con un epígrafe destinado a advertir la falacia de la mirada ingenua, *Aniversario de una visión* (*Aniversario*) se abre con una dedicatoria que celebra el contacto con otro tipo de mirada:

A la imagen que encendió
unos perdidos y escondidos
fuegos.

Como antes el tacto, ahora la vista provoca percepciones disonantes que perturban el curso ordinario de la experiencia y capturan en el horizonte una imagen de marcada singularidad. La modalidad apostrófica que va a caracterizar el poema surge en el momento en que esta imagen, lejos de constituir un objeto contemplativo, constituye una presencia / ausencia activa y altamente indeterminada: es una *visión* que provoca y obliga a hablar.

Esta opción por la modalidad apostrófica cobra importancia cuando advertimos que no sólo libros como *Aniversario* o *Muerte por el tacto* funcionan apostróficamente, sino que toda la obra poética de Saenz converge en un vocativo apostrófico dirigido a un "tú" que, en rigor, nunca posee identidad entera y definida. A veces sugiere un diálogo interno; otras, encarna la abstracción de una obsesión o la competencia de un lector. En *Aniversario* adquiere las características de una visión altamente indeterminada. Llega, sorprende, se marcha... y deja a un sujeto enamorado:²

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

² A partir de este momento dejaré de referirme a la persona poética como al "hablante" exclusivamente, ya que las circunstancias de su emergencia en el poema lo han constituido en sujeto de una búsqueda.

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

[...]

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

[...]

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

[...]

–¡cómo te amo me asombra! (119-120).

No tarda este sujeto en confesar su desconcierto y admitir que se encuentra frente a una “imagen escondida” que le hace “ver lo que no se ve” y que extrañamente se parece a él:

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 no sé si tú eres o si es el demonio quien me
deslumbra y me hace ver lo que no se ve (122-123).

¿Con qué criterios podemos estudiar esta visión polifacética y ambivalente que simultáneamente es algo exterior al personaje que habla (en cuanto es su interlocutor) y algo inherente a él (en cuanto se le parece y hasta lo contiene)? Muchos comentaristas de este poema han interpretado esta *visión* como el objeto de una búsqueda de otredad. De acuerdo a este argumento el poema es un monodílogo que discurre la búsqueda, el encuentro y la pérdida de “tú” (Siles Guevara, 406-407; Wiethüchter 1975, 299). Estas lecturas, que tan agudamente advierten la carga epistemológica implícita en el poema y la importancia que en esta poética adquiere la relación *yo-tú*, neutralizan su alcance al reducir el acontecimiento a un monodílogo del que habla. A partir de estas lecturas –y no contra ellas– conviene re-examinar la complejidad del acto apostrofístico saenciano, que no conduce necesariamente al solipsismo. El hecho de que en este texto el conocimiento de la otredad dependa de una *conversación* con ella sugiere que ni el monólogo dramático (situación en la que yo es el centro absoluto del discurso) ni el diálogo frustrado

(situación en la que ese centro absoluto fracasa en su búsqueda de *tú*) alcanzan para comprender el tipo de relación *yo-tú* que genera el poema. Estamos ante una compleja categoría de diálogo (una *conversación*, como sugerí anteriormente y explicaré en el desarrollo de esta sección) que merece ser detenidamente examinada. Para ello, será conveniente discutir qué entendemos por discurso solipsista.

Teóricamente, el término "solipsista" se fundamenta en la idea de que el diálogo sólo es posible cuando el que habla tiene en frente un interlocutor que responde y, con su respuesta, garantiza la continuidad del circuito comunicativo. En base a estas generalizaciones un discurso que, como el de Saenz, altera esta continuidad, corre el riesgo de ser considerado solipsista o monológico. Veamos por qué en el caso de Saenz tales suposiciones pueden ser insuficientes.

Planteamientos emergentes de la teoría del apóstrofe permiten cuestionar esa tendencia a ver en la relación *yo-tú* (tal como se plantea en esta poética) una reproducción de la imagen de *yo*. En esta dirección apunta el trabajo de Jonathan Culler, que después de haber sugerido que la relación *yo-tú* "dramatiza o constituye una imagen de sí mismo" (*Pursuit of Signs*, 142), modifica considerablemente su posición observando que:

En general, la autorreferencialidad no crea una unidad orgánica cerrada en sí misma [...] más bien produce relaciones paradójicas al interior del sujeto y revela la imposibilidad del discurso para dar cuenta de sí mismo. Las autodescripciones de una obra no producen clausura o auto-poseción, sino un proceso imposible y abierto de auto-percepción (*Lyric Poetry*, 52).

La importancia que esta interiorización tiene para un teórico como Culler reside en el sesgo post-modernista que invoca: la inestabilidad que afecta al sujeto una vez que el centralismo de *yo* (su identidad) deja de constituir un espacio seguro. Más audaz es la propuesta de Mary Jacobus, que además de poner en tela de juicio el supuesto solipsismo de este tipo de discursos, intuye en ellos una capacidad para trascender los límites del *yo* de maneras más sugerentes. Según Jacobus "convocar al *yo* mediante el apóstrofe es una manera de convocar a otro..." (Jacobus, 175).

Admitir que el vocativo apostrófico entraña algo más que un ejercicio retórico permite distinguir en el discurso saenciano por lo menos tres diferentes categorías dialógicas: un dialogismo interno, un dialogismo con el lector y un dialogismo que, a falta de mejor expresión, he caracterizado como diálogo con lo desconocido en su infinita distancia. Con excepción del segundo caso, que reproduce una situación comunicativa no conflictiva, los dos restantes actualizan formas distintivas de

diálogo. Diálogos que, incidiendo menos en lo que *yo* comunica a *tú*, inciden más en un deseo (una obsesión tal vez) de aproximarse a *otro*, de interrogarlo, de acortar distancias... *Aniversario de una visión* brinda la oportunidad de explorar a fondo el tercer tipo de diálogo; cuando *yo* dialoga con lo que desconoce y, por eso mismo, ama y desea.

La familiaridad con la que el sujeto se dirige a este *Tú* y el tono confidencial de su discurso hacen plausible la idea de una *conversación*. Y ya que la misma se da entre una visión que está a pundo de perecer y un sujeto que se convertirá en único testigo de su existencia (“tú perecerás, / y nadie habrá visto tu alma excepto yo”; 125), entra en consideración una tradición que de muchas maneras viene vinculándose al discurso saenciano: la tradición oral que caracteriza a las culturas de origen prehispánico y que se fundamenta en estrategias de preservación del conocimiento. Esa capacidad que despliega el poema para *conversar* con una ausencia remite a la tradición oral básicamente porque en ella la *conversación* con lo desconocido (encarnado en fenómenos naturales como la lluvia, la tierra o el trueno; o en experiencias sobrenaturales como el contacto con los muertos) constituye precisamente estrategias de preservación de conocimientos olvidados. Cómo y a través de qué estrategias discursivas funciona esta *conversación* en la poética saenciana es lo que ahora necesita ser estudiado.

En *The Infinite Conversation*, Maurice Blanchot examina detenidamente este tipo de *conversaciones*, subrayando que en estos casos:

Lo que está en juego y demanda relación es todo aquello que me separa del otro, es decir, el otro en cuanto estoy infinitamente separado de él... Esta alteridad, debe repetirse, no lo convierte en otro *yo* para mí, ni en otra existencia, ni siquiera en una modalidad o momento de existencia o superexistencia universal, sino más bien en lo desconocido en su infinita distancia (Blanchot, 77).

El sujeto que encontramos en *Aniversario* busca precisamente contacto con una otredad que en rigor no es otro *yo*, ni otra existencia, ni siquiera una esencia trascendental, es lo infinito desconocido; algo que, como el río heraclitano, *nunca habla ni calla, pero da signos* (Heráclito, fragmento 93). No en vano buena parte del poema transcurre precisamente a las orillas de un río que por sus características alude al *Choqueyapu*:³

3 En *Imágenes Paceñas* (1979, 103-104) Saenz dedicó todo un apartado a la celebración de este río, al que percibe como tutelar de la ciudad de La Paz, ya que conoce sus secretos y cuenta su historia. Originado en los Andes y cargado de implicaciones mágicas y de leyenda, el *Choqueyapu* es, en palabras de Saenz, la ciudad en estado líquido.

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,

[...]

—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,

[...]

¡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 místicas,

y al silbido del aire puro que el Illimani ha filtrado, (129-130).

Con fondo heracliteano, el poema de Saenz inaugura una *conversación* con la otredad cifrada en el enigma de una visión que *no habla ni calla, da signos*. Su mutismo, por tanto, no es producto de excesos egóticos por parte de un sujeto que la silencia. Su silencio habla, llega desde los “confines de la infancia” y “los mares profundos de la juventud”, pero para oírlo hace falta algo más que un par de oídos:

—¡como 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 co-
razón. (134).

Aun cuando el poema no produce una situación de discurso indirecto libre (única forma en que la narratología occidental admite la presencia de voces segundas en el discurso), es evidente que la *otra* voz se manifiesta, habla, responde. No la oímos en directo porque todavía ignoramos la hermenéutica de una narratología y de una semántica que operan de modos distintos a los convencionales. Prueba de ello es la manera en que el poema nos está sugiriendo que más importante que buscar-para-encontrar es buscar-para-no-encontrar. Lo que fascina, lo que enamora, es aquello de lo que se está separado y que se encuentra a una distancia inconmensurable:

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 guar-
da de mí,

y la luz te incomunica; te aparta, y me hace es-
piar 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 vesti-
menta,

mi país,

el aire de tu voz al caer la tarde

—y me pregunto por qué renunciaría jubilosamente al júbilo que tú me causas. (121).

Nótese también que el discurso ha empezado a consolidar registros a los que volverá constantemente en libros posteriores: la luz, la claridad, son percibidas como obstáculo, incomunican.⁴ A partir de esta sospecha el lenguaje, hasta este momento claro y transparente, empieza a tornarse oscuro. Desaparecen las oraciones gramaticalmente perfectas y surgen los retruécanos y las paradojas:

[...] 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, (126).

Literalmente el poema ha puesto en peligro la continuidad del circuito comunicativo y se ha tornado oscuro. Sorprendentemente, esta oscuridad no es síntoma de un abandono del lenguaje común; al contrario, se manifiesta a través de él. El que habla es el primero en admitir estos desplazamientos, reconoce que con su discurso cancela un tipo de comunicación para abrirse a otras formas de hablar, y que este acontecimiento lo pone “fuera de sí” y fuera de las convenciones lingüísticas. Co-

4 Esta poética de lo oscuro ya había aparecido en *Muerte por el tacto*, cuando el sujeto lírico confesaba amor por “sus entrañas oscuras”. En textos posteriores la fascinación por lo oscuro irá asociándose con aspectos ocultos y prohibidos de la realidad y del conocimiento, pero será en *Las tinieblas* (1978) donde alcanzará su mejor expresión. En este texto, como en ningún otro, apreciaremos una meditación sobre el mundo de lo oscuro.

mo si esto no fuera suficiente concluye que "... éste es el tono a / emplearse cuando de penetrar en las cuestiones de / amor se trata –una cosa oscura". Esta ruptura con la sintaxis, y la oscuridad que de ella emerge, remiten nuevamente a Heráclito, ese enigmático personaje que con sus *nuevas maneras de hablar* sorprendió a la Antigüedad pre-socrática con el enigma de la doble significación del lenguaje. Heráclito el Oscuro enseñó que a través de la claridad de las palabras comunes es posible, y deseable, acercarse a la oscuridad del mundo, a lo que se oculta a la percepción inmediata. El resultado es un discurso que manteniendo la frescura de la expresión coloquial altera la estructura comunicativa convencional para calar hondo en el enigma de lo desconocido. Exactamente los términos en que Saenz plantea su discurso: "tú no existes, y yo dejo de existir al ocuparme de ti, / puesto que salgo de mí por que existas tú".

Pensado y vivido como "cuestión de amor", el conocimiento del lado oscuro del mundo ha de caracterizar la poética saenciana en todos sus matices. De aquí la tónica amorosa que permea el discurso y que, en ocasiones, tiende a buscar una unión trascendental:

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
tú serás yo, (124).

La unión sin embargo nunca llega a producirse. El énfasis puesto en el futuro (tú y yo seremos) difiere el encuentro y con él cualquier posible trascendentalismo. La *conversación* con *Tú* es pues infinita, más que reproducir el solipsismo de un ego, motiva una voluntad de saber y hace del hablante un sujeto seducido por la posibilidad de salir fuera de sí hacia lo que lo excede y, por eso mismo, fascina. El discurso, en estas condiciones, adquiere las características de *obra abierta* y recuerda uno de los planteamientos básicos de la teoría del apóstrofe: "los poemas que contienen apóstrofes terminan a menudo en renunciaciones y preguntas" (Culler 1981, 143). ¿Por qué un poema apostrófico tiende al final abierto, a la renuncia? En el caso de *Aniversario* parece evidente que el carácter abierto del discurso emerge del rumbo que toma la relación *yo-tú* dado que ésta, más que concluir en el fracaso de un desencuentro, abre el discurso hacia las infinitas virtualidades del encuentro. Las derrotas parciales que el hablante va confrontando no cancelan su búsqueda, porque en la ruta del aprendizaje más que fracasos el aprendiz enfrenta obstáculos, causas de inercia que surgen en el acto mismo de conocer y que sugieren que el cono-

cimiento no es algo que ocurre de inmediato, sino algo que se construye en contra de conocimientos mal adquiridos y a lo largo de toda una vida.

Desde *Muerte por el tacto* el sujeto poético viene enfrentando una serie de obstáculos que si bien lo separan de aquello que está buscando, en ningún momento lo derrotan ni cancelan su proyecto; al contrario, reafirman su fuerza y hasta la incrementan. No en vano el primer poemario ya había transitado por estos caminos, concluyendo precisamente en promesa lanzada al futuro:

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

[...]

Yo me quedo en ti porque así es mágico y por-
que basta un instante para confirmarme por el tacto.
(*Muerte por el tacto*, 113).

Aniversario prolonga esta promesa y aun cuando es mucha la distancia que todavía separa al sujeto de la visión que lo enamora, vemos producirse algún tipo de contacto con ella a través de la *conversación* que los acerca. El obstáculo de la percepción ordinaria ha sido parcialmente superado. Salir de la contemplación de lo mismo y acceder al contacto con lo otro hace del hablante un sujeto jubiloso que celebra, como acontecimiento extraordinario, el *aniversario de una visión*. La última composición del poema expresa magistralmente esta celebración:

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. (135).

Como puede verse, de este tipo de experiencia el sujeto sale como de un acto de amor. El contacto con la *visión* ha sido, además de un acto epistemológico, un acto amoroso. Nótese sin embargo la sutil intencionalidad del discurso: más que acontecimientos felices, la celebración y el júbilo que recorren estos versos constituyen acontecimientos difíciles. Trascienden binarismos convencionales, no son ni buenos ni malos, ni tristes ni felices. Son expresiones de lucha, líneas de fuerza. Esto explica

por qué, hacia el final del poema, el sujeto no desespera ante el inminente desvanecimiento de la *visión*. Más que poseerla, quiere aprender de ella la temeridad con que habita en zonas desconocidas de la conciencia y de la percepción. Por eso el júbilo, y también la celebración, no interpretan actos de posesión. Al contrario, sugieren una falta, una ausencia fecunda:

[...]

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. (136).

Como antes *Muerte por el tacto*, *Aniversario* percibe en la muerte una vía de conocimiento. Ya hemos visto hasta qué punto en el discurso saenciano esta espacialidad (y su corolario, los muertos) está emancipada de referentes convencionales y enriquecida de tradiciones culturales y filosóficas que perciben la muerte desde perspectivas alternativas capaces de crearle virtualidades al conocimiento. Es así como ahora reaparece, desvinculada de cargas semánticas convencionales y próxima a la *visión* que enamora al sujeto poético:

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 (122).

Otro aspecto ya abordado en *Muerte por el tacto* y retomado en *Aniversario* es el escepticismo frente al lenguaje, que ahora se muestra todavía más radical:

[...] 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 (125).

Hay en el trabajo de Saenz toda una reflexión sobre el lenguaje que apunta a deslegitimizarlo en cuanto instrumento neutro para representar el mundo empírico. Implícita, está la sospecha de que el acceso a

la realidad no puede ser exclusivamente lingüístico, porque además de reflejar realidades el lenguaje puede también crearlas a partir de modelos preconcebidos. Una manera de evitar este tipo de distorsiones es acceder a la realidad sin mediación discursiva, es decir, al margen del pensamiento representado, que fue la inventiva que convirtió al lenguaje en el sistema de signos que hoy conocemos.⁵ Considerando que este tipo de pensamiento fue posible en América gracias a la acción de la Conquista, puede calibrarse el alcance de los postulados saencianos. Al mismo tiempo, entender por qué para leer su obra hace falta una puesta en escena de los distintos hilos, voces y matices que la van conformando y que remiten a una variedad de contextos culturales. En este apartado han destacado algunos de ellos: las filosofías pre-socráticas, la tradición oral que caracteriza a las culturas de origen prehispánico y, muy especialmente, los aportes de la filosofía no analítica.

Pero lo que hace de *Aniversario* un poema clave para entender el proyecto poético saenciano es el giro conceptual que recibe la modalidad apostrofica. A partir de este texto el apostrofe exige un replanteamiento en términos distintos a los prescritos por la academia, ya que al conferir a la relación yo-tú las características de una *conversación* abre paso a la oralidad que permea el discurso y que, como se verá más adelante, ha de orientar el curso de los próximos poemas. Cabe también destacar el carácter permanente de la *conversación* referida. Más que un acontecimiento circunstancial se trata de una *conversación* que el hablante se encargará de mantener viva y activa mientras dure su búsqueda, es decir, a lo largo del conjunto de textos que componen esta poética. En consecuencia ni el discurso se agotará en un acto solipsista ni el hablante en los límites de un ego. Al contrario, primará siempre un deseo de *saber* que entraña un salir de sí mismo hacia el vértigo de lo desconocido.

A mi entender, dos son los aportes más significativos de este poema: el haber hecho del discurso una *conversación* y el haber dejado suficientemente claro que para esta poética más importante que la creación de un lenguaje es el aprendizaje de un conocimiento. Por último, nótese que en relación a *Muerte por el tacto*, *Aniversario* registra una progresión considerable en el proyecto original. Significativamente en este texto se acortan distancias entre la intuición del lado misterioso del mundo y la experiencia de él.

5 En *Visitante profundo* (159) un imperativo apostrofico ratifica esta propuesta: "Vive a la vera del lenguaje".

2. *Visitante profundo*: la expansión de la conciencia y el principio espacial del “estar”

Texto doblemente significativo por cuanto incorpora dos rasgos característicos del discurso saenciano: lo que llamaré el principio espacial del *estar* y la lógica alquímica. Al mismo tiempo permite estudiar en toda su complejidad esas situaciones en que *yo* dialoga consigo mismo.

Visto en su exterioridad formal *Visitante Profundo* (*Visitante*) es uno de los poemas más extensos de Saenz y el único que ofrece una organización distinta: seis secciones autónomas (I-VI) interconectadas entre sí por dieciocho subsecciones (1-18) que corren desde la primera hasta la quinta sección. La sexta altera este orden con la presencia de cuatro poemas titulados. La aparición de poemas titulados es otra de las idiosincrasias de este texto que, con excepción de *Al pasar un cometa* (donde todos los poemas tienen título), es el único que recurre al poema individual titulado.

Este diseño formal, tan distinto del resto de la producción poética de Saenz, invita a especular acerca de sus posibles connotaciones. Hábilmente, el texto está configurado en base a dos series de cinco elementos cada una. La primera, dada por las cinco secciones regulares e interconectadas entre sí; la segunda, dada por la última sección y sus cuatro poemas. La recurrencia al cinco, número piramidal por excelencia, sugiere un patrón formal basado en la idea de una pirámide. La funcionalidad simbólica de este diseño estriba en las connotaciones que crea con la teoría del modelo piramidal (base de la arquitectura antigua evidente en zonas arqueológicas). De acuerdo a esta teoría el cinco es el número de la convergencia, por cuanto convergen en él cinco intelectos sinérgicos (los cuatro puntos del tetraedro y el del centroide) que provocan una *expansión de la conciencia hacia otras formas de conocimiento*. El proceso se repite al infinito, porque “las pirámides de cinco intelectos se relacionan a otras semejantes a ellas y éstas a grupos de muchas pirámides interrelacionadas entre sí que dan paso a incrementos en el conocimiento” (Hetzler, 92). En cuanto a las subsecciones que recorren el texto no deja de llamar la atención que éstas sean precisamente dieciocho, por cuanto este número; múltiple de tres, seis o nueve, constituye un número cabalístico relacionado precisamente con la revelación de lo oculto (Bayley, 60).⁶

6 En más de una ocasión este tipo de conjeturas han ocupado y preocupado a Saenz. En su novela póstuma *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (470), por ejemplo, el personaje del mismo nombre llega a la conclusión de que el 6 es “el número mágico por excelencia”.

Cabe ahora preguntarse por la relación que este tipo de organización formal mantiene con el discurso. De manera análoga a lo que ocurre en una situación de convergencia piramidal, el discurso de *Visitante* provoca, desde sus primeras inscripciones, una *expansión de la conciencia hacia otras formas de conocimiento*. En relación a los poemas anteriores, que se inician con un epígrafe o una dedicatoria, *Visitante* se inicia con un epígrafe y con una dedicatoria. El epígrafe recuerda esa *conversación* a la que nos acostumbró *Aniversario* y su texto aparece dos veces. Primero como epígrafe, en la primera página, y luego como parte integrante del poema, en la Sección II (subsección 7):

*Tu grave alegría discurre en
un trance de antigua navegación.*

Breve e importante, este epígrafe enriquece la metáfora epistemológica del "viaje" (ya observada en *Muerte por el tacto* a propósito del viaje místico) con el motivo náutico de la singladura hacia lo desconocido. En cuanto motivo literario, desde *La Odisea* la idea del *viaje* ha marcado al ser humano como una existencia seducida por el deseo (la mayoría de las veces fatal) de abandonar tierra firme para, a cambio, *navegar* por las increíbles realidades que se sitúan *más allá* de las fronteras de lo conocido. Exactamente los términos en que Saenz plantea su discurso y el destino de sus personajes, sean éstos líricos, narrativos o dramáticos. El episodio de *Felipe Delgado* que cito a continuación indica hasta qué punto *navegar*, ir hacia lo desconocido, llega a constituir el objetivo fundamental de esta poética:

*Navigare necesse est
vivere non necesse*

Así rezaba sobre el mármol del monumento a Colón, una sentencia a él atribuida.

Al pasar por el Prado, Oblitas habíase quedado sorprendido leyendo esta sentencia, hasta tal punto, que decidió dibujar un cuadro, con un velero perdiéndose en las tinieblas bajo este lema:

*Es necesario navegar
Vivir no es necesario*

Y entonces se le ocurrió ponerle vidrio y marco; y una vez hecho esto, Oblitas pensándolo bien, vio por conveniente regalar el cuadro a Felipe Delgado. ¡Después de todo era muy difícil encontrar un verdadero regalo! (*Felipe Delgado*, 583).

Y si el epígrafe de *Visitante* es tan rico en connotaciones, la dedicatoria no lo es menos. En su brevedad, nos recuerda el cariño que guar-

da el hablante hacia aquellos personajes “ensangrentados” y de “largas cabelleras” que conocimos en *Muerte por el tacto* y, al mismo tiempo, rinde homenaje a dos presencias femeninas intrínsecas a la poética saenciana:

—A mi madre y a mi
tía Esther; y a mis
amigos muertos⁷

El simple hecho de convocar indiferenciadamente a vivos y muertos es ya una provocación al curso convencional del pensamiento. Este gesto instigador, junto con la metáfora náutica del epígrafe y la peculiar configuración formal del poema, van a ser el andamiaje discursivo que permitirá estudiar: a) la consolidación del aprendizaje anteriormente iniciado y b) la problematización del dialogismo interior.

a. La consolidación del aprendizaje: la enunciación del principio alquímico y el principio espacial del *estar*

En relación a *Muerte por el tacto* y *Aniversario*, donde el hablante concluía celebrando el próximo advenimiento del “ansiado y secreto don”; *Visitante* supone una progresión fundamental. Como sus predecesores concluye en celebración y vocativo apostroféico: “Permaneces siempre tú en la promesa de la lluvia / ...Ven; yo vivo de tu dibujo” (189, 199); pero al mismo tiempo produce lo que llamaré el *cruce del umbral* o acto que señala el paso del aprendiz al iniciado. Veamos con algún detalle esta progresión.

Como antes la *visión*, ahora un *visitante* (un *navegante*, propiamente dicho) anuncia el advenimiento de acontecimientos que, además de seducir al hablante, le señalan un camino de aprendizaje. Como no podía ser de otra manera este *visitante* adopta las características de un Tú interlocutor y con él reanuda el sujeto la *conversación* que antes sostuviera con la *visión*. Inopinadamente, Tú es relacionado con un modo y con un color:

7 Precisamente a su madre (en uno de sus aniversarios) obsequió Saenz ese poemario único cuya su edición consta de dos ejemplares. Respecto a su tía Esther qué puede decirse... excepto que con ella poetizó Saenz una relación pocas veces llevada a la literatura: la relación tía-sobrino.

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 ex-
plicas 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 de-
seo de la luz (147).

Que este *visitante* se vea asociado con el color azul no es del todo sorprendente. Ya en *Aniversario* el hablante identificó el azul con la *visión* cuando, conversando con ella, le decía: "a la hora de la desolación yo me pregunto si / encontraré el alto azul profundo de tu vestimenta" (121). El recurso a una fuente mimética como el color azul puede entenderse de muchas maneras y a través de distintas tradiciones culturales. El diccionario de usos simbólicos del lenguaje lo señala como "símbolo de la Verdad" y lo asocia con ritos iniciáticos. (Bayley, 79). Pero cuando la simbología de este color cobra especial interés es cuando advertimos su función en las culturas prehispánicas. En el México antiguo, por ejemplo, los mortales que por su sabiduría se distinguían de sus semejantes pintaban sus cuerpos de azul, puesto que éste era el color de la purificación.⁸ Tan consistente debió haber sido en la Antigüedad la simbología de este color que hasta hoy día persiste el cliché "sangre azul", obviamente como residuo adulterado de un pensamiento simbólico que atribuía a la sabiduría el color azul.

Así asociado a prácticas cúllicas, el azul designa en sus usuarios una expansión de la conciencia hacia zonas de desbordamiento. El *visitante* del texto que estamos leyendo lleva inscrito ese color, de aquí que, al *conversar* con él, su interlocutor entra en relación de aprendizaje con una sabiduría antigua, simbólicamente representada en el color azul. A diferencia de una relación circunstancial, ésta adoptará formas de inicia-

8 De los manuscritos antiguos disponibles, el *Códice Borgia* (prehispánico) y el *Códice Florentino* (post-conquista) ofrecen abundante material iconográfico para un estudio de los usos rituales del azul.

ción y consolidará una alianza permanente. Un importante acto perlocutorio inaugura este proceso cuando el hablante declara su decisión de iniciarse en el aprendizaje de lo desconocido:

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”. (145, 146).

Esta declaración final, reafirmada constantemente a lo largo del texto, encuentra su momento culminante en el acto de *cruzar el umbral*, que es cuando se produce la transformación del *aprendiz* de los primeros poemas en el *iniciado* de los siguientes. La sección IV (subsección 13) registra este acontecimiento:

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;

[...]

Todo se reduce a que tú eres si has visto. (177-78).

Aun cuando la indeterminación de "tú" no permite establecer quién cruza el umbral (si el hablante dirigiéndose a sí mismo como a "tú" o alguna otra manifestación de la segunda persona gramatical), lo fundamental aquí es el salto que se produce hacia un nuevo mundo de la percepción. En *El conocimiento silencioso* Castaneda hace referencia a la importancia de un acontecimiento de esta naturaleza. En palabras del nagual Don Juan leemos:

Existe un umbral que, una vez franqueado, no permite retiradas. Normalmente, desde que el espíritu toca la puerta, pasan años antes de que el aprendiz llegue a ese umbral. (122-123).

Algunas páginas más adelante el mismo Don Juan relata lo sucedido a dos de sus aprendices en el momento de cruzar el umbral: "...fue en ese instante cuando se les presentó el espíritu. Y vieron... Vieron un mundo de aspectos milagrosos" (130). *Visitante* ofrece un acontecimiento similar. Aquí también, una vez cruzado el umbral, acontece el milagro y el aprendiz *ve*: "Estamos en el dintel y los pasos te sorprenden / ...Un milagro eres, sobre todo ahora / ...Todo se reduce a que tú eres si has visto".

En Saenz, este *milagro* está muy próximo al "acontecimiento alquímico" del que habla Bachelard (1970, 46-54). De acuerdo a este epistemólogo la alquimia constituye la práctica de una cultura íntima, y es en la intimidad del sujeto donde se produce la primera lección mágica, expresada en el milagro de la manifestación de la diferencia. Este acontecimiento, tan categóricamente expresado en *Visitante*, permite que detrás del hablante-aprendiz empecemos a descubrir al aprendiz de alquimista. Fueron necesarios dos textos de aprendizaje antes de que al hablante le sea dado este *milagro*. *Muerte por el tacto* y *Aniversario* todavía estaban lejos de este acontecimiento. En el primer caso se anunciaba su advenimiento:

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 (113).

En *Aniversario*, se asumía estoicamente la distancia que todavía separaba del milagro:

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 (125).

El hecho de que en *Visitante* se produzca efectivamente un *cruce del umbral* acorta distancias entre el que habla y el abismo desconocido que lo seduce. Todo comienza cuando el sujeto toma conciencia de la necesidad de *encontrarse*:

Muere el hombre en el peligro de encontrarse, y
por el don de saltar no morirá (183).

Este acto de *encontrarse* no remite a una indagación personal ni debe ser confundido con el de conocerse a sí mismo. Su raíz latina remite al vocablo "versor" que en una de sus acepciones significa *habitar, estar*. De aquí que a partir de este texto cobra importancia la búsqueda de un sitio donde *estar*. En su desarrollo, esta búsqueda va a constituir uno de los rasgos más distintivos del discurso saenciano: el principio espacial del *estar*, cifrado en el deseo de encontrar sitio para *ser* y *estar* en el mundo. Los versos anteriormente citados llaman la atención sobre el peligro de la empresa; no en vano la Noche y la Muerte han de ser los caminos por recorrer.

Ahora se entiende mejor por qué en los textos precedentes la Noche y la Muerte ocupaban sitio de privilegio y exigían un lector desconfiado de referentes convencionales. En *Visitante* el discurso ratifica esta suspensión de referencia al subrayar que: "La muerte suma y armónica nada tiene que ver / con la muerte por vacilación" (187). Una vez más marca el discurso las distancias que median entre la muerte, entendida como cesación de facultades, y la Muerte percibida como experiencia de otredad.

Muchos son los críticos y teóricos de la poesía que sitúan el germen de la función poética en esta capacidad de rebasar el referente ordinario; pero mientras algunos sostienen que la supremacía de la función poética sobre la referencial (fenómeno al que Jakobson denominó *referencialidad escindida*) nunca llega a destruir el referente, tan sólo lo torna ambiguo, otros contemplan posibilidades más creativas. Ricoeur, por ejemplo, descrece de la *referencialidad escindida*, porque considera que la poesía no se limita a "tornar ambiguas cosas que no lo son". Insiste, por tanto, en la *ruina de la referencia* como el principio natural del decir poético (*La Métaphore vive*, 282). La poética saenciana sería impensable fuera de esta formulación. La Noche y la Muerte, dos de sus puntales discursivos, se fundan precisamente sobre las ruinas del mundo referencial. Y desde allí, desde el desmoronamiento de lo conocido, invitan a experiencias perturbadoras:

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 conmostrarás en aquella claraboya, si le dices:

“Quiero la muerte, pero no morir”

[...]

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. (153-54).

Pero sería un error concluir que este tipo de enunciados, al que algunos teóricos reconocen como “metafóricos”, surge exclusivamente del colapso semántico que produce la ruina de la referencia. Como observa Ricoeur, el objetivo del lenguaje poético no es destruir el orden del lenguaje ordinario para proponer *otro*, cuyos referentes sólo existen en la emotividad del poeta. Esto llevaría a una teoría connotativa y emotiva de la poesía que no ayudaría en nada a conjurar esa etiqueta que la condena como discurso divorciado de la realidad. Ricoeur insiste: la poesía es mucho más que emotividad pura. A través de sus impertinencias semánticas produce el surgimiento de una nueva pertinencia, pero el valor de ese cambio de significación no radica en la novedad a secas, sino en la tensión que ésta crea con las significaciones anteriores. De aquí que lo *recién creado* (que no será ni irrealismo, ni surrealismo, ni sin sentido) tendrá la capacidad de redescubrir la realidad bajo otro orden de pertinencia. Estos argumentos disipan, por lo menos teóricamente, esa sensación de desprotección que ataca al lector cuando se enfrenta a poemas que, al carecer de referentes reconocibles, parecen negar acceso a la significación. Estos poemas, nos dice Ricoeur, no son enigmas a los que la significación metafórica no ofrece solución. En *Visitante*, ya lo vimos, ni la Noche ni los Muertos res-

ponden a los referentes a que nos han acostumbrado siglos de pensamiento representado. En consecuencia, la costumbre de asignarles connotaciones mórbidas y macabras no es más que eso, una costumbre que el poema se encarga de detener a través de las tensiones que crea entre referentes convencionales y nuevas maneras de significar. El desafío de la creación poética estriba en la necesidad de llegar a los referentes que actúan detrás de esas nuevas maneras de significar y que, en el caso de Saenz, sugieren “miradas” el funcionamiento de lógicas culturales anti-hegemónicas.

b. La problematización del dialogismo interior

Ya se ha visto en el desarrollo de este estudio el complejo andamiaje en qué se apoya la formulación de la segunda persona gramatical. Para resumirlo, recordemos que además de no referir a una persona real y concreta, “tú” se escinde en una serie variable de interlocutores. A veces es una otredad que atrae al hablante; otras, actualiza un diálogo interno o apela directamente al lector. Sólo en el primer caso el discurso conserva plenamente los rasgos de una *conversación infinita*; en los otros dos, prima más el carácter apostrófico. El único rasgo que permanece estable es la estructura de oralidad que nutre el discurso.

En *Visitante* coexisten las tres manifestaciones de “tú”. Intimo y amoroso se torna el discurso cuando el hablante *conversa* con aquel que lo visita y que, por sus descripciones, alude a un modo de conocimiento del que parece haberse perdido memoria. En su *conversación*, el que habla expone un deseo de reaprender ese conocimiento:

De anterior época a mi origen sólo conservo de
ti el temor de nacer y hacer nacer y el de estar muer-
to 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. (148).

Muy distinto es el lenguaje cuando actualiza un diálogo interno. En estos casos vemos dramatizarse los diferentes estratos de conciencia que configuran el horizonte mental del hablante, escindido entre el aprendiz que es y el alquimista que quiere ser. Ya de por sí complicado, este diálogo interno se problematiza aún más cuando la condición aprendiz que a veces define al hablante no se agota en su persona, sino que apela a cualquiera que se aventure en el aprendizaje de conocimientos olvidados, incluidos nosotros, los lectores. Lo mismo ocurre con la condición alquimista, que sin agotarse en la individualidad del que habla se plantea como extensiva a cualquiera que cruce el umbral.

Ahora bien, ¿cómo formular distinciones entre estas categorías de "tú"? ¿Cómo discernir a cuál de las fracciones se dirige el hablante cuando actualiza el pronombre "tú"? La intencionalidad con que éste formula sus apóstrofes puede ser la clave para postular distinciones genéricas. Cuando "tú" encarna la condición aprendiz primará el vocativo apostrofico:

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

[...]
expulsa tu figura, acoge la verdadera y volarás
a mirar el fondo del agua

[...]
apresura la expulsión de tu figura porque todo
está expulsándose. (159-160).

Al contrario, cuando "tú" encarna la condición alquimista, la apostrofización del discurso adquirirá tono epifánico:

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;

[...]
Todo se reduce a que tú eres si has visto. (177-178).

En ambas situaciones “tú” (y el sujeto que lo materializa) es algo que se construye a través de las distintas fases de aprendizaje por las que atraviesa y que producen una expansión de la conciencia. Con Ricoeur (1975, 311), esta expansión de la conciencia podría entenderse como *momento metafórico*, si por metáfora entendemos una estrategia poética a través de la cual el poema se desvincula del pensamiento representado para abrirse a *otras* formas de representación. Con Bachelard, esta misma pasión por lo desconocido adquiere las características de una práctica alquímica interesada en la manifestación de la *diferencia*. *Visitante* participa de ambos procesos: articula una experiencia alquímica expresada a través de procesos metafóricos.

Para terminar, quisiera subrayar algunos aspectos que en mi opinión pueden ser vistos como el aporte fundamental de este texto. Primero hay que destacar la emergencia del principio espacial del *estar* que, como veremos más adelante, va a desempeñar un rol fundamental en la poética saenciana. En segundo lugar es notable el giro operado en el proyecto inicial, ya que ahora el aprendiz de *Aniversario* ha alcanzado la categoría de alquimista. También importante es observar el curso que toma el diálogo interno. Claramente orientado a producir discontinuidades en la enunciación del discurso, este diálogo comienza en el hablante pero, en su desarrollo, alcanza al lector y lo involucra en la jornada. En base a estas progresiones en el desarrollo del proyecto poético, el discurso consolida el principio alquímico que lo anima y la metáfora epistemológica del *otro* lado de las cosas, dada la capacidad que tienen estos procesos para reorganizar la experiencia de la realidad. De aquí el carácter revelador de esta poesía que, parafraseando a Ricoeur, se ve orientada hacia “una experiencia de la realidad en la cual inventar y descubrir dejan de oponerse y donde crear y revelar coinciden” (Ricoeur 1975, 313).

3. *El frío*: la huida del cerco de lo mismo y la búsqueda de lo otro

Desde el enigmático minimalismo del título, *El frío* anuncia la irrupción de un nuevo significante en el sistema discursivo saenciano y al mismo tiempo conserva las tensiones semánticas creadas por los textos anteriores. Para estudiar este poema en relación a los que lo preceden y en proyección a los que le sucederán examinaré dos rasgos suyos sobresalientes: (a) la constitución de un discurso metaficcional y (b) el tratamiento que recibe el principio espacial del *estar*. En ambos casos entrará en dis-

cusión la problemática de la referencialidad poética y la *conversación* que el hablante sostiene con los distintos estratos de "tú".

a. La constitución de un discurso metaficcional

Ya hemos visto que el proyecto poético de Saenz adquiere, en cada nuevo libro, interesantes innovaciones formales. En el caso de *El frío* nos encontramos con un texto en el que han sido incorporadas estrategias discursivas que, por lo menos hasta 1967, no habían sido exploradas en el campo de la lírica boliviana y que contribuyeron para que ésta se integrara en definitiva a los logros más audaces alcanzados por las estéticas de fin de siglo. Me refiero a la emergencia de un discurso metaficcional (y las consecuencias epistemológicas que éste trae consigo) logrado a través de procesos de reflexión que permiten al texto tematizar su propia ficcionalidad. Para comprender apropiadamente este fenómeno conviene observar la específica organización formal sobre la que está construido *El frío*.

Continuando con lo que ya es una modalidad inaugural, el poema se abre con un epígrafe altamente metaforizado que prepara al lector para una nueva y provocadora experiencia, la experiencia del *frío*:

*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.*

Inmediatamente el vocablo *frío* empieza a adquirir los perfiles propios del discurso saenciano. La descripción sinestésica que de él se hace lo asocia al olor, no a la percepción de temperatura. Y claro, ese olor está asociado a la Noche con todos sus presagios... En relación a la *visión* o al *visitante*, que estaban vinculados a formas olvidadas de conocimiento, el *frío* es más específico: está literalmente vinculado a formas *antiguas* de conocimiento.

A diferencia de los textos anteriores, lo que sigue a este epígrafe no es ni una dedicatoria ni el conjunto de poemas que esperamos, sino un fragmento en verso que funciona a manera de pre-texto. En tono confidencial e intimista, el hablante nos habla de sus años de juventud:

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,⁹

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

ya que de otro modo no podría proseguir. (209).

Esa metaficcionalidad a la que antes me he referido se hace evidente en estos versos. Discursivamente se ha manifestado una conciencia de estar escribiendo para alguien que está leyendo. Se establece así una relación hablante-texto-lector en términos de relación imprescindible, ya que sin ella “no se podría proseguir”.¹⁰ Esta modalidad reflexiva se complementa cuando el hablante tematiza sus propias premisas conceptuales. Ejemplo de ello es la reflexión que articula acerca de la problemática de la verdad:

[...]

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, (218).

o la que surge a propósito del enigma del frío:

¡Qué enigma, qué terrible enigma encierra la temperatura!

[...]

No hay termómetro para medir el verdadero frío, (215, 217).

9 El énfasis me pertenece.

10 Es interesante observar aquí que también la poesía de Pacheco requiere de la participación del lector, pero mientras éste hace de su lector un co-autor del texto, Saenz lo invita a co-protagonizar el aprendizaje de conocimientos olvidados.

En todos los casos estos procesos de reflexividad crean tensiones semánticas tan intensas que, además de poner en crisis el mundo de las referencias convencionales, desestabilizan la percepción que tenemos del tiempo. Esto ocurre cuando el poema permite que el pasado (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 el presente de la enunciación (y ahora estoy en el frío, escribiendo sobre él), funcionen como contemporáneos. Este resquebrajamiento del curso lineal del tiempo genera lo que con Ricoeur llamaré una *toma de distancia temporal*¹¹ en virtud de la cual el pasado y el presente convergen en una temporalidad específica: aquella en la que se produce el conocimiento del frío. En esta temporalidad el pasado sobrevive activamente en la experiencia presente porque los acontecimientos que en él ocurrieron han sido de tal manera incorporados a la conciencia que no están ni cerca ni lejos, sino en constante proceso de llegar a ser. Al igual que la experiencia alquímica, que se desarrolla en una duración bergsoniana, el aprendizaje del frío constituye una actividad desvinculada de cronologías. En tanto permanezca activa (léase en cuanto no se interrumpa el proceso de aprendizaje), evadirá las divisiones del tiempo y posibilitará la escritura del poema.

b. El principio espacial del *estar*

Ya hemos visto la importancia que en esta poética adquiere la búsqueda de un sitio para *estar*. Vimos también que la Noche y la Muerte (desvinculadas de atributos convencionales) ofrecen posibilidades que le interesan al hablante. El texto del que ahora me ocupo proporciona una tercera posibilidad: el Frío. La primera información que de él recibimos nos llega a través del epígrafe inaugural que establece sus atributos: tiene "un olor de antigüedad" que lo asemeja a los "adivinos", y al llegar la noche adquiere "un olor de juventud". Si con Castaneda (1988, 220-225; 1993, 1, 61) relacionamos el vocablo "antiguo" con un conocimiento que existió en América miles de años antes de la Conquista espa-

11 En *Temps et recit* Ricoeur habla de un proceso de *dé-distanciation* para referirse a estos procesos de deuda con el pasado. Estas formulaciones están expresadas y desarrolladas en el artículo 3 de la segunda parte, titulado "La réalité du passé historique" (203-227).

ñola y que fue brutalmente erradicado por autoridades eclesiásticas que obligaron a sus practicantes (brujos y adivinos) a adoptar uno nuevo, puede conjeturarse que en su vertiente *antigua* el Frío encarna formas de conocimiento anteriores al advenimiento de la racionalidad occidental. En relación a estos atributos, ese “olor de juventud” que también lo caracteriza podría ser una referencia a la juventud (en sentido de inexperiencia) del aprendiz que se entrega a la recuperación de saberes antiguos y olvidados. A estas características conviene añadir el rol que históricamente desempeñó el frío en la cultura aymara, ya que ésta tuvo literalmente que “conquistarlo” para hacer posible la vida en las alturas. Como anota John Murra, uno de los logros de los antiguos aymaras fue precisamente la domesticación y el aprovechamiento del frío, porque “mientras en otras latitudes el hombre lo aguanta y lo puede sobrevivir, en los Andes se dio un paso más, que permitió transformar al frío en un factor positivo, creador” (Murra 1988, 58-59).

Así caracterizado, el Frío adquiere un estatuto análogo al de la Noche y la Muerte. Es percibido como espacialidad privilegiada para el advenimiento de lo desconocido y representa un sitio para *estar*. De aquí que sea posible la paradoja de habitar en él: “... Estoy en el frío / estoy... escribiendo sobre el frío”. En lo que sigue del poema el hablante expone las condiciones en las que le ha sido dado habitar este tipo de espacialidad. Para ello, distingue entre un espacio al que renuncia a estar (el mundo degradado del progreso); y otro, al que se prepara a partir (el país del Frío):

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 es-
cuchar antes de marcharme, (211).

Más que la gratuidad de una realidad aparte, estos versos articulan una respuesta al “estado del mundo”, que a los ojos del hablante ha conducido a la enajenación colectiva y a una falta de “país” para vivir. Es urgente entonces la búsqueda del *otro* país. Por sus definiciones, éste no ha de constituir un mundo “mejorado” en base a los mismos esque-

mas conceptuales que organizan el único mundo que conocemos, sino que ha de proponer la posibilidad de *otra* referencialidad y de *otra* manera de vivir. En este sentido su búsqueda puede ser vista como la búsqueda de una espacialidad situada *más allá* de este mundo. Este *más allá*, que para la percepción occidentalizada suele representar un sitio macabro, para otras formas de pensamiento encarna sitios de contacto con lo sagrado, con todo lo que sobrepasa al ser humano en su condición mortal. Los Inframundos del pensamiento náhuatl y el *Manqha Pacha* andino encarnan este concepto de *más allá* y aun cuando atañen directamente a los muertos no están, por definición, vedados a los vivos. Una serie de prácticas mágicas y rituales —entre ellas los caminos de *Flor y Canto* y ciertas formas extremas de belleza— permiten que los vivos, desde *este mundo*, adquieran experiencias del *otro* mundo. Estos tránsitos cúltricos indican que desde tiempos inmemoriales ha preocupado al sujeto indígena la posibilidad de extenderse más allá de sus límites. Heidegger, que dedicó gran parte de sus escritos al estudio del arte moderno, entendió la experiencia poética en términos asombrosamente afines a como ésta existía en el mundo prehispánico: como un contacto peligroso que los mortales, seres de *este* mundo, establecen con el *otro* mundo (*Poetry, Language, Thought*, 145-161). *El frío* se inscribe en el contexto de esta reflexión. Todo el poema gira en torno a las posibilidades e imposibilidades de abandonar *este* mundo en busca de *otro*. Como ya ocurrió en textos anteriores, estos asuntos son abordados a propósito de una *conversación*:

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 (215).

Queda claro que en este poema el aprendiz ha dejado de “sospechar” la existencia de un mundo regido por lógicas conceptuales distintas y ha empezado a tener experiencia de él. Lo seduce ahora un deseo de habitarlo que excluye la posibilidad del retorno (a ese mundo que

ha creado el progreso) y la redención, es decir, la “salvación” que ofrece la moral del sentido común. En su momento más dramático esta experiencia adquiere las características de una aventura peligrosa en la que Tú juega un rol estratégico. Es una Ariadna que conduce a través del laberinto (y como tal promete el paso al *otro* lado), pero también es un Virgilio que guía a través de los infiernos:

—tu cara es como el olvido.

[...]

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,

ocultándote de mi vista y alejándote 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. (219-220).

De manera muy similar a *Aniversario*, en este poema Tú es un objeto de deseo que se desvanece en el momento en que va a ser alcanzado. Como entonces, el hablante lo ama y celebra no en la posesión sino, como observa Wiethüchter, en la pérdida (1975, 308-309):

Tú, que siempre apareces en el invierno, año tras año; tú que te pierdes

y pasas por las calles, y sin quererlo me enseñas a vivir y me ayudas a morir,

tú eres el frío, eres tú la ciudad, es tu presencia una música con la virtud de escucharse tan sólo en el olvido:

gracias a ti aprendí a decir adiós,

[...]

Y tan sólo te conozco en un hábito,

como la solitaria forma del frío en que te escondes cuando me busco en ti y me pierdo dentro de ti,

ansiado conocerte cada vez que te conozco al encontrarte y perderte a ti. (221, 225).

Ya hemos visto que en estas situaciones el sentimiento de pérdida no traduce necesariamente una experiencia desgraciada. Como en una práctica alquímica, aquí la derrota es circunstancial, no cancela las fuerzas del deseo; al contrario, indica al alquimista que algo en el proceso no ha estado bien preparado. O falta el material necesario, o está en duda la pericia del practicante. Refiriéndose a este tipo de prácticas, escribe Bachelard:

No llegar a producir el fenómeno esperado no es signo de fracaso sino de falta. ¿Cómo el alquimista podría purificar sus materiales sin haberse antes purificado a sí mismo? (Bachelard 1970, 50).

Para llevar a buen término su tarea el alquimista tendrá que elegir mejor sus materiales de trabajo y/o recorrer largas austeridades. *El Frío* lleva a cabo la primera de estas tareas: encontrar en *este* mundo un elemento catalítico capaz de establecer contactos con el *otro* mundo. Ese precioso elemento es el alcohol, cuyo olor se parece a aquello que añora el hablante: “si ya sé que en este mundo es lo único que se / parece a su celestial acento el olor del alcohol” (211). No hay sin embargo en este texto una experiencia directa del alcohol; el aprendiz se limita a nombrarlo sin realmente utilizarlo como material alquímico. Habrá que esperar el texto más controversial de Saenz, *La noche*, para que se produzca una experiencia directa del alcohol.

Pero lo que este poema sí lleva a buen término es el señalamiento de un sitio apropiado para *estar* en este mundo mientras dure la búsqueda del *otro*. Ese sitio es la ciudad, que en Saenz hará siempre referencia en las zonas “ocultas” de La Paz. La manera más legítima de entender el estatuto otorgado a esta nueva espacialidad es recurriendo a un texto que el mismo Saenz publicó en 1979 y dedicó a la ciudad de La Paz. Me refiero a *Imágenes paceñas*, donde leemos:

Dando por sentado que la ciudad de La Paz tiene una doble fisonomía, y admitido que mientras una se exterioriza la otra se oculta, hemos querido dirigir nuestra atención a esta última. Pues en efecto, lo que aquí inte-

resa es la interioridad y el contenido, el espíritu que mora en lo profundo y que se manifiesta en cada calle y en cada habitante, y en el que seguramente ha de encontrarse la clave para vislumbrar el enorme enigma que constituye la ciudad que se esconde a nuestros ojos. (Introducción, 9).

En contraste al atractivo urbano y metropolitano que las ciudades modernas ejercieron en los poetas y narradores modernistas, a Saenz le atrae la intimidad vernácula que todavía conservan y que se resiste a los avances desterritorializadores de la modernidad. Como la Noche, como la Muerte, como el Cuerpo, la ciudad es doble, está escindida entre sus rostros visibles y sus rostros invisibles, siendo estos últimos los que elige el aprendiz para *estar* mientras dure su búsqueda del Frío. En este compás de espera concluye el poema, con un aprendiz-alquimista atento a lo que ha de venir y un discurso que difiere los acontecimientos al presentarse literalmente entre paréntesis:

(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
 [...]
 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,

[...]
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"). (227-229).

4. *Recorrer esta distancia: la primera lección mágica*

La crítica coincide en señalar *Recorrer esta distancia* como un texto clave en el desarrollo de la poética saenciana. De acuerdo a Blanca Wiethüchter (1975, 341-342) se da aquí el inicio de una "segunda época poética" en la que el hablante "da el salto mortal que lo llevará hacia otro modo de ser". En contraste, Leonardo García-Pabón (1998, 29) entiende que este poema marca el mejor momento de la primera etapa de la poesía de Saenz, que según este crítico se inicia en *El Escapelo* y concluye en *Recorrer esta distancia*. Comparando estas observaciones con el estudio que vengo realizando me doy cuenta que efectivamente este poema marca un momento de cambio, pero comparto más la tesis de Wiethüchter, pues en mi opinión más que concluir una primera etapa, supone una progresión importante tanto en el proceso de aprendizaje como en el desarrollo de la expresión formal. En lo que sigue desarrollaré estos planteamientos.

Aun cuando a primera vista la modalidad que organiza el poema es similar a la ofrecida por textos anteriores (dedicatoria y doce secciones numeradas con un total de 466 versos), importantes variaciones han sido incorporadas. La dedicatoria, por ejemplo, disiente considerablemente de lo hasta ahora observado:

—A la imagen
de Puraduralubia

Si *Visitante Profundo* sorprendía con la impertinencia semántica de dedicar un libro “a mi madre, a mi tía Esther y a mis amigos muertos”, *Recorrer esta distancia* (*Recorrer*) lleva el recurso a sus límites al inventar un destinatario en base a la asociación (posible y arbitraria) de tres adjetivos y un sustantivo, lo puro, lo duro, lo duradero y la lluvia: la imagen de Puraduralubia. Este *creacionismo* es luego reforzado por un repertorio de recursos sintácticos y maniobras estilísticas cuidadosamente elaborados al servicio del proyecto fundamental: la configuración de un discurso que al provocar crisis de referencialidad desarticula las bases epistemológicas que organizan el curso racional del conocimiento.

Estos señalamientos preliminares sitúan ya al poema en relación de complementariedad con los anteriores; luego la manera más apropiada de estudiarlo será empalmando con el discurso anterior. Recordando, por ejemplo, que en *El frío* hemos dejado a un aprendiz-alquimista en espera atenta por lo que ha de venir. En código alquímico, esta suspensión temporal u obstáculo epistemológico sugiere que el aprendiz no puso en la experiencia la materia adecuada y/o que no alcanzó la purificación interna apropiada. El primero de estos obstáculos fue parcialmente superado una vez que el aprendiz descubrió en *este* mundo un elemento catalítico que le permitirá tender puentes hacia el *otro*. *Recorrer* asumirá las responsabilidades de superar el segundo obstáculo, la requerida purificación interior. El cambio que en relación a los textos anteriores registra *Recorrer* es el resultado de esta tarea; puesto que ahora la *conversación* con las distintas manifestaciones de lo desconocido (una *visión*, un *visitante*, el *frío*) disminuirá notablemente y se acentuará el dialogismo interno y también el dialogismo con el lector. Actos catárticos que atravesarán por tres momentos diferenciales: la experiencia de la *otra* orilla, la enunciación de una profecía apocalíptica y lo que con Bachelard llamaré la primera lección mágica.

a. La experiencia de la *otra* orilla

... adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y del morir, que es como las olas que se levantan en el mar, a esto se llama *esta* orilla. Al desprenderse del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante, a esto se llama la *otra* orilla”. (Octavio Paz, *El arco y la lira*, 122).

La conciencia (adquirida a lo largo de varios textos) de que *esta* orilla enajena y separa de lo que realmente le interesa, provoca en el aprendiz un deseo radical de alcanzar la *otra* orilla. De aquí que, a diferencia de los poemas anteriores, ya no lo encontramos *conversando* con los que ya hemos visto son sus interlocutores; sino más bien *recorriendo* la gran distancia que lo separa de la *otra* orilla. El recorrido, como se verá, está planteado en términos de inmovilidad, porque la *distancia* que se va a recorrer no es física sino epistemológica:

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 al-
gún lugar.

De espaldas en la morada del deseo,
sin moverme de mi sitio -frente a la puerta ce-
rrada,
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, contan-
do las oscuridades con mis dedos a partir de ti.

Mirando que se estén las cosas, yo deseo.

Y me encuentro recorriendo una gran distancia. (235-236).

La desmesura de algunos de estos versos ("estoy separado de mí", "el muerto está separado de la muerte", "el muerto deberá comunicarse con la muerte") sirve para comprender hasta qué punto la *distancia*

que media entre el mundo de la percepción ordinaria (en el que el aprendiz está atrapado) y otras formas de percepción (que desea alcanzar), es inconmensurable; en igual medida atañe a los vivos, en su lucha por superar las limitaciones que impone *esta* orilla; como a los muertos, que habiendo trascendido la condición mortal todavía están en busca de la *otra* orilla. En este sentido reorientan el discurso hacia materias más complejas que sólo en *La noche* serán plenamente elaboradas: la experiencia del tránsito de la vida a la muerte. Entretanto, el aprendiz de *Recorrer esta distancia* se entrega a la tarea de observar la condición mortal del ser humano y no puede evitar un cuestionamiento del mundo en que éste habita. El primer reproche que le hace es el poco respeto que guarda por el misterio y el haber permitido su desaparición:

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. (237).

“La fiesta del espíritu es cosa acabada” no tanto porque el ser humano haya perdido un sentido de totalidad (que por lo demás es aquí irrelevante), sino porque ha dejado de escuchar la voz del misterio, que lo vincularía con órdenes de la realidad no regulados por racionalismos convencionales. Recuperar el deseo por el misterio, reaprenderlo, es lo que, en opinión del aprendiz, le hace falta al mundo. Queda también entendido que las rutas que conducirán al reencuentro con “la fiesta del espíritu” solicitarán un acto de morir para ese mundo.

Así planteado, el discurso deja de parecer el producto de una mente alterada:

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. (259).

Formalmente es el oxímoron la estrategia textual que, al acercar términos contrarios, provoca con más efectividad la crisis del logos racional y su secuela de valores:

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. (260).

En estos tres versos queda expresada la dimensión menos comprendida del pensamiento saenciano: su amor por la vida, que es la antítesis del apego a la vida doméstica. Más que en sentido convencional (la duración física de una individualidad), la vida que ama el aprendiz está pensada en términos de impulso vital filtrado por una poética que concibe el vivir como un acto de conocimiento que no cesa con la muerte.

No deja de sorprender que también el discurso científico haya llegado a postular la existencia simultánea de la vida y la muerte al observar que el cuerpo, materia humana por excelencia, registra cada millonésima de segundo la muerte de inmensas cantidades de células viejas y el nacimiento de otras tantas células jóvenes. El ser humano, nos dice la ciencia, está naciendo y muriendo constantemente y cuando al fin su cuerpo deja de recrearse y muere clínicamente, su existencia biológica continúa a través de los cromosomas y átomos que ha dejado dispersos en el mundo de los vivos. La muerte física sólo ha cambiado el rumbo de la vida, transfiriéndola a otras formas de existencia. La repercusión más inmediata de estas correspondencias entre discurso científico y discurso poético es la legitimización de lo increíble: vida y muerte son una y misma cosa. Cuando semejantes afirmaciones vienen avaladas por un discurso científico, se habla de novedades del intelecto; pero cuando son el producto de un discurso poético surgen tensiones inevitables entre una racionalidad que se resiste a considerar tales posibilidades y el poema, que se esfuerza en provocarlas. En *Recorrer* esta coexistencia conflictiva da paso al segundo reproche (ahora paródico) que el aprendiz le hace a *esta* orilla y a los sujetos que a ella se apegan:

Todos conspiran contra todos y se muerden y se despedazan los unos a los otros; [...]

[...]

muy ufanos de sus zapatos bien lustrados, de sus cabellos cortados a la última moda, de su tez bien soleada, 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.

[...]

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; (243-244).

La eficacia de este diagnóstico está lograda en base a la incorporación de un género hasta ahora no explorado en profundidad: el paródico. Ya al estudiar la poética pachequiana he señalado que, en cuanto género, la parodia constituye una representación irónica de objetos o situaciones que en sí mismos representan realidades originales. Su producto, por tanto, no es una reproducción mimética del modelo imitado (en este caso el intelectualoide de élite y la “modernidad” que lo produce), tampoco una burla ridícula. Es una imitación con distanciamiento crítico. En ella, el juego de las diferencias permite la coexistencia de dos o más códigos (el de la poesía mística, el del aprendizaje, el epistemológico, etc.) con la intención de parodiar la convencionalidad de un tercero o cuarto (código de la moda, del turismo, de la vida social, etc.), que explota debido a la coexistencia crítica de diferentes codificaciones en un mismo mensaje. Lejos de provocar un discurso moral con fondo didáctico, el efecto de estos juegos paródicos incitan inversiones semánticas que permiten la emergencia de sentidos diferentes a los habituales. Situaciones como ésta abundan en la sección IX de *Recorrer*. Cito un ejemplo para mostrar cómo una realidad original (un espectáculo de circo) es representada irónicamente con el objetivo de parodiar la enajenación colectiva de la sociedad moderna:

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 todo es algarabía, todo es exaltación, chocolate
 y alegría, en alborozados corazones, al son del rego-
 cijo general,

al ton con que estos perros brujos se levantan, en
 son de sacarse los ojos, en ton de limpiar sus ante-
 ojos, en son de dar un grito y desmayarse, sin ton ni
 son, al son de universal consternación,

[...]
 en ton de internarse en un mundo incierto y no
 conocido, hostil, cubierto de abrojos y exento de mar-
 garitas, (253-255).

El recurso a una estrategia retórica como la ironía permite que el discurso se distancie críticamente del modelo imitado (el espectáculo de circo) y parodie la convencionalidad de una serie de actitudes humanas basadas en la enajenación colectiva de la conciencia. Aliteraciones, antítesis y polisíndeton reproducen la imagen de este "sin ton ni son" en el que se enajenan actores, directores y espectadores de la comedia humana:

los mortales y los inmortales, grandes y chicos,
 blancos y negros, mujeres y no mujeres, hombres y
 no hombres lo rodean (al director del circo),

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. (256).

Como señala Wiethüchter (1975, 348-351), aquí todo se confunde en una masa amorfa de gritos, ojos, ladridos, saltos. Los seres humanos han dejado de comunicarse y viven hacia afuera, hacia lo que ocurre; en un mundo volcado al exterior porque le falta la coherencia interna. Ante este diagnóstico deplorable del espectáculo humano, el aprendiz no juzga, no lamenta... se limita a observar y lanzar un reto a la conciencia:

En las profundidades del mundo existen espacios
 muy grandes

—un vacío presidido por el propio vacío,

que es causa y origen del terror primordial, del
 pensamiento y del eco.

Existen honduras inimaginables, concavidades
ante cuya fascinación, ante cuyo encantamiento,

seguramente uno se quedaría muerto. (257).

En respuesta a esos seres que viven hacia afuera, hacia lo que se ve, el poema invita a recorrer las honduras inimaginables de un mundo volcado hacia adentro, hacia lo que no se ve y por eso mismo rebasa el referente ordinario. En esas profundidades encuentra el aprendiz formas de conocimiento que la percepción ordinaria y el conocimiento racionalizado no están en condiciones de apreciar:

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. (258).

Esta idea de que la sabiduría emerge de profundos abismos ha sido para Saenz fuente inagotable de creatividad; en ella sustenta el planteamiento de que para activar una referencialidad distinta a la convencional (y por extensión una vida distinta) es preciso volver la mirada hacia el misterio de lo desconocido, hacia la *otra* orilla. Según este argumento el ser humano ha perdido de tal manera la fascinación por recorrer estos caminos que además de ignorarlos los desprecia, seguramente por el riesgo que representan para su integridad racional y para sus proyectos de vida. Dos personajes creados por Saenz para la novela son expresión acabada de este tipo de seres: el Dr. Armando Sanabria (en *Felipe Delgado*) y Carlos María Canseco (En *Los papeles de Narciso Lima-Achá*). Pequeños acomodados sociales enamorados de lo inmediato, a todo le tienen miedo; cualquier manifestación extraordinaria los paraliza de espanto. No entienden de sueños, no guardan ningún respeto por el misterio y carecen de sentido de humor. ¿Por qué serán así? Ni Felipe Delgado ni Narciso Lima-Achá pueden con ellos. Por circunstancias, y haciendo abstracción de sus bajezas, los estiman, pero siempre con la sospecha de que Sanabria

es un "adormecido por la buena vida que, desde el abismo de su estupidez, pretende dictar normas" (*Felipe Delgado*, 487) y Canseco "un cuadrúpedo racional" (*Los papeles de Narciso Lima-Achá*, 492). A esta categoría de seres van dirigidos algunos de los versos de *Recorrer*:

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. (259).

A diferencia de estos seres alejados del misterio, la obra saenciana ofrece otros, como Ramona Escalera, el Sr. Oblitas, Nicolás Estefanic, Julián Huanca, Juan José Lillo, Feliciano Sirpa, la Sra. Doña Urbana Zanzetenea de Toco y Pilla, Elbruz Ulme, Felipe Delgado, Narciso Lima-Achá y el mismo hablante lírico de la obra en verso. "Fanáticos hasta la pared del frente, trágicos soñadores empedernidos", estos personajes mantienen viva la pasión por el misterio y saben con denodada lucidez que "vida y muerte son una y misma cosa". De ellos y de sus obras se vale el discurso saenciano para confrontar formas establecidas del orden (la existencia racionalmente entendida) con formas del desorden (la existencia seducida por el contacto con lo desconocido, que implica siempre la construcción de *otras* referencialidades para interactuar con la realidad).

En la década de los ochenta un sector especializado de la crítica literaria internacional ha interpretado los efectos que estas formas del desorden provocan en el arte y en la cultura a partir de un concepto cargado de resonancias: *caos*. El argumento inicial de estos estudios postula que principios genéricamente no humanos, como la teoría de la turbulencia o la teoría del caos, repercuten en expresiones genéricamente humanas como las artísticas.¹² La explicación que la ciencia del

12 Con el advenimiento de la mecánica cuántica y la teoría einsteiniana de la relatividad, la investigación científica rompió con el modelo clásico newtoniano que durante siglos proporcionó una imagen absoluta del universo y organizó el conocimiento de acuerdo a un sistema deductivo en el que todas las verdades se basaban en un reducido número de axiomas cuya auto-evidencia los convertía en leyes naturales de validez universal. El eclipse de este marco de referencia reveló la provisionalidad de las "leyes absolutas" y concedió lugar al concepto de "misterio" (lo nouménico, es decir, la constatación de una falta de correspondencia absoluta entre el

siglo XIX dio al fenómeno *caos* (nombre de todo lo que excedía una explicación avalada por el positivismo científico) le sirve a esta crítica para exponer las raíces culturales de principios científicos. En esta vena, Katherine Hayles sugiere que el origen del concepto científico de *caos* más que en la ciencia hay que buscarlo en una serie de subtextos culturales que van desde su asociación con el principio femenino, entendido en el siglo XVI como signo de desorden, hasta su posterior asociación con la locura. Lo inquietante de estas observaciones es la sospecha de que en la actualidad poco o nada ha cambiado. El dictamen del siglo XIX, que con el término *caos* silenciaba expresiones y situaciones que excedían la explicación racional, todavía orienta el curso del conocimiento. *Caos* continúa denotando la presencia de *sistemas disipados* que causan *desorden* en el seno de un orden establecido. El discurso saenciano cae precisamente en esta descripción. Análogamente a lo que sucede en una situación de *caos*, comete desorden en el seno de una racionalidad establecida y enfrenta al *caos* existencial y metafísico que produce la emergencia de lo desconocido. Los personajes y las voces que actualizan este discurso son en este sentido *caóticos*, porque sistemáticamente conceden sitio al misterio e invitan al conocimiento de formas distintivas de orden. En *Recorrer* el hablante cuenta con estas estrategias para alcanzar la catarsis interna que permitirá continuar la experiencia alquímica:

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. (258).

universo—ahora entendido en términos de inestabilidad e incertidumbre— y el discurso científico que quiere explicarlo). Desde diferentes perspectivas tanto la teoría de la turbulencia como la teoría del caos interpretan estas situaciones de vulnerabilidad. En el primer caso el equilibrio clásico de la termodinámica se ve afectado por la emergencia de turbulencias que, creando estados de flujo y cambio inesperado, ponen en evidencia la inestabilidad de la materia y la inadecuación que surge entre las leyes físicas que la gobiernan y el aparato conceptual del observador. En el segundo caso el valor de los sistemas de orden entra en cuestionamiento una vez que, inmersos en sistemas de desorden, son percibidas formas de orden irreductibles al análisis y a la comprensión del sistema conceptual dominante. El reconocimiento de estas formas distintivas de orden constatan que el universo, la realidad entera, es algo más que lo que se ve. Sobre estos temas remito al trabajo de Katherine Hayles citado en la bibliografía.

b. La enunciación de una profecía apocalíptica

Además de producir una catarsis interna y una crítica a la mirada ingenua, el reconocimiento de la enajenación con que operan los sistemas hegemónicos del orden da paso a una profecía apocalíptica que socava a fondo las premisas del mundo representado anunciando su próxima desaparición:

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. (239).

En contraste:

Toda concavidad en el seno de la tierra, toda oscuridad que descienda, se quedará para siempre. (239).

Ya al estudiar la poética pachequiana hemos visto que toda vez que el discurso produce imágenes apocalípticas entra en juego el colapso de un orden. Vale la pena sin embargo ampliar esta descripción a la luz de los aportes hechos por los teóricos del apocalipsis, para quienes:

“Apocalíptica” es una literatura tensada por fuerzas opuestas. Entre estas contracorrientes y remolinos surge un amenazador sentido de final. Habiéndose degenerado el orden presente, las estructuras que alguna vez fueron capaces de sostener la vida se encuentran a punto de estallar. (Hanson, *Visionaries and Their Apocalypses*, 1).

En la poética saenciana esta amenazadora profecía del fin de un orden no es de ninguna manera una gratuidad repentinamente manifiesta en el discurso, sino el efecto de conocimientos adquiridos a través de un largo proceso de aprendizaje. Considerando que ya en *Aniversario* el hablante delataba la falacia de la mirada ingenua, la profecía que ahora sacude el discurso lleva esta denuncia a sus límites, delatando al sujeto y al discurso que propician esa mirada y provocando, con esa denuncia, una reorientación en el conocer. Necesariamente conflictiva, esta reorientación suscita en el lector profundas incertidumbres y exige verdaderos esfuerzos por comprender a qué tipo de conciencia nos está sensibilizando el poema:

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

[...]

(si eres brujo, riéte. Mas si no lo fueses, y te dicen que el diablo te persigue, no te rías). (239).

La incorporación de términos tan controversiales como “brujo” y “diablo” llama poderosamente la atención. ¿En qué sentido están enunciados? Nuevamente el trabajo de Castaneda y el contexto andino abren posibilidades de lectura. En *Una realidad aparte*, por ejemplo, encontramos una explicación detallada del complejo significado que pueden adquirir palabras como “brujo” y “brujería”. Escribe Castaneda:

He llamado brujería a esa intrincada y sistemática estructura del conocimiento, y brujo a Don Juan, porque él mismo empleaba tales categorías en la conversación informal. Sin embargo, en el contexto de elucidaciones más serias, usaba los términos “conocimiento” para categorizar la brujería y “hombre de conocimiento” o “el que sabe” para categorizar al brujo (*Una realidad aparte*, 12).

En *El conocimiento silencioso* Castaneda complementa su argumento describiendo las distancias que median entre el brujo y el ser humano común:

[...] la brujería es el uso especializado de la energía. [...] Ver la brujería desde el punto de vista del hombre común y corriente es ver o bien una idiotez o un insondable misterio, que está fuera de nuestro alcance. Y desde el punto de vista del hombre común y corriente, esto es lo cierto, no porque sea un hecho absoluto, sino porque el hombre común y corriente carece de la energía necesaria para tratar con la brujería (*El conocimiento silencioso*, 9-10).

Con estas intertextualidades de fondo ya no es difícil entender las motivaciones que llevan a Saenz a vincular al poeta con el brujo. Se trata, una vez más, de un esfuerzo por restituirle a la poesía el espesor que pierde cuando la cultura profesionaliza al poeta y desplaza la pasión por el conocimiento al ámbito del ocultismo. En su lucha por reparar estos rompimientos Saenz ofrece una visión extraordinariamente original de lo que es un poeta. Un fragmento de *Felipe Delgado* va a servir para ilustrar estas ideas. En la primera parte de la novela, habiéndose Felipe enfrascado en una discusión sobre el sitio de Franz Tamayo en la literatura boliviana, escucha de su interlocutor, el señor Beltrán, temerarias acusaciones:

Sr. Beltrán: A propósito de tan trascendentales cuestiones, recuerdo que un amigo me dijo que Tamayo era brujo. Usted qué me dice.

Felipe: A mí me extrañaría y me sorprendería que no lo fuera. Realmente los poetas son brujos. Están con el peligro; el peligro está con ellos (*Felipe Delgado*, 163).

Si ahora tomamos el término “diablo” y lo contextualizamos con la lógica cultural andina, sus significantes se desvinculan de fondo cristiano, y empiezan a adquirir características propias a los misteriosos habitantes del *Manqha Pacha*: las Waka’s o Supayas que, como observan Thérèse Bouysee-Cassagne y Olivia Harris, puedan ser vistas como encarnaciones malignas, pero también como manifestaciones de lo sagrado.¹³ Con estas consideraciones volvamos a los versos anteriores:

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

[...]

(Si eres brujo, riéte. Mas si no lo fueses, y te dicen que el diablo te persigue, no te rías). (239).

Para el brujo (léase ahora para el sujeto enamorado de lo desconocido), el colapso de la razón será motivo de celebración, ya que ofrecerá la tan ansiada oportunidad de expandir los límites de lo conocido. Para el no-brujo, en cambio, adquirirá dimensiones apocalípticas. No habiéndose producido en él una reorientación en el conocer, el colapso de la razón provocará el derrumbe de su mundo y de su realidad.

Llegado este punto una nueva problemática emerge del texto: ¿qué ocurre en el aprendiz una vez superados los obstáculos de la percepción ordinaria? Responder esta pregunta nos expondrá a encuentros más profundos con la riqueza y extrañeza de esta poética.

c. La primera lección mágica

Sistemáticamente en este poema eso que llamamos *realidad cotidiana* ha sido objeto de riguroso escrutinio. La conclusión –si alguna

13 En el capítulo III de este estudio se hizo una descripción pormenorizada de estos habitantes del Inframundo. Para un estudio más extenso véase el apartado que Bouysee-Cassagne y Harris dedican a los habitantes del *Manqha Pacha* en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, 35-49.

cabe— pone en tela de juicio el carácter terminal que ésta pueda tener: ¿hasta qué punto no es más que el producto de una incapacidad para ver más allá de la percepción ordinaria? Dentro de la lógica del poema adquirir conciencia de estos asuntos marca al atrevido como a un ser solitario y marginal; alguien que, por sus impertinencias, no tiene ya cabida en un mundo cuya violencia sólo puede destruirlo. Así lo entiende el hablante cuando percibe que la vida humana está a merced de un catálogo de violencias que actúan sobre el sujeto y hacen imposible el recogimiento interno que éste necesita para alcanzar el evento alquímico:

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.

[...]

Vivir es difícil; cosa difícil no decir nada. (241-242).

Muchas son las respuestas que ha dado la poesía cuando toma conciencia de las violencias que permean la vida humana. Hay voces, como las de Pacheco, que promueven espacios contestatarios de denuncia crítica; otras, como las de Neruda o Cardenal, hacen de la poesía un instrumento necesario de lucha ideológica. La poética de Saenz también genera espacios de resistencia, pero de distintas maneras. Más que un escepticismo radical o un desentenderse por el destino social del ser humano, su poesía cultiva una cierta impermeabilidad que permita al sujeto reconcentrar sus fuerzas y protegerse de sus propias ten-

dencias a la dispersión, además de restringir la entrada de estímulos quebrantadores del sosiego. Busca para ello el silencio, pero en ningún momento olvida que éste es estratégico, provisional... porque su objetivo es permitir el evento alquímico para que de allí surja un sujeto distinto al cartesiano. Antezana, para quien los versos antes citados ilustran la poética de Saenz, llega a conclusiones similares. Entendiendo que en estos casos la interioridad del hablante tiende a dejar que el mundo sea, escribe: "Debemos, pues, tender a desaparecer, debemos morir para que el mundo sea, independientemente de nosotros mismos". Pero significativamente agrega que "si bien la flecha del deseo tiende al silencio, lo difícil es callar ese deseo (1986, 237-238).

Convencido de que ni el mundo de la realidad cotidiana lo quiere a él ni a él le interesa vivir ese mundo, el hablante admite que la muerte, la *otra* orilla, es lo único que le interesa vivir. Ya en varias oportunidades he señalado que esta atracción por la muerte no supone, como afirman algunos críticos, una gratuidad dogmática de connotaciones estafalarias. Para fundamentar una vez más mi insatisfacción con aquellas lecturas que insisten en señalar a Saenz como poeta siniestro y peligroso para las buenas costumbres, cito a continuación un fragmento de Robert Smithson que podría ayudar a reflexionar acerca de la constitución del motivo tanatológico que tanto ha estigmatizado la alteridad del trabajo de este poeta:

Cuanto más profundamente el artista se sumerge en el flujo temporal, el olvido del tiempo se le hace más claro. Por esta razón, debe mantenerse cerca a las superficies temporales. Muchos quisieran olvidarse de una vez del tiempo, porque encubre el principio de la muerte (todo artista verdadero lo sabe). (*The Writings of Robert Smithson*, p. 91).

El argumento aquí planteado muestra al artista como alguien que ha comprendido que el principio de la muerte es inseparable de la creación artística, y por eso mismo, inseparable de la vida. Esto explica por qué el sujeto de estos poemas opta por ambas y no se cansa de repetir que la Muerte es lo único que le interesa Vivir. Implícita en esta declaración hay una lucidez para entender la futilidad del mundo exterior y la perplejidad que provoca el interior. Esta misma lucidez crea las condiciones para que se produzca lo que he denominado la primera lección mágica. Una manera de caracterizar este acontecimiento es pensándolo como uno de los pocos momentos en que el aprendiz descubre que las revelaciones que ha estado buscando no son acontecimientos que llegan desde fuera sino luchas misteriosas que emergen desde dentro, desde la propia interioridad, una vez que ésta ha sido suficientemente cuidada y cultivada:

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. (263, 264).

Lo que hace de *Recorrer* un texto fundamental en la poética saenciana es el acontecimiento de esta lección mágica. Aquí, como en ningún otro texto, el hablante encuentra ese sitio mental al que me he referido como *principio espacial del estar*, que “implica la equivalencia de vida y muerte” (Wiethüchter 1975, 361). Más que una elección entre *esta* orilla y la *otra*, se trata de habitar ambas, con el cuerpo y con el alma, con la propia individualidad y con otra ajena. Esto último queda sugerido en los dos últimos dísticos, cuando el hablante deja entender que el principio espacial del *estar* emerge también del “modo de ser, oscuro y sutil” de un “ropaje” que por sus connotaciones podría ser un saco de *aparapita*;¹⁴ lo que es mucho decir, dada la incidencia que este sujeto social extremadamente marginal (y en vías de extinción) tiene en la poética saenciana. La presentación que del *aparapita* hace el mismo Saenz es sobrecogedora:

... está siempre en la ciudad, y no obstante, al mismo tiempo habita el Altiplano, y se encuentra aquí y allá, sin moverse de su sitio. [...] Es desde luego, un aymara como cualquier otro, pero un aymara que, sin dejar de ser lo que es, y habiendo por el contrario potencializado las facultades inherentes de su raza, ha querido ubicarse en la ciudad, impul-

14 Pictóricamente una de las representaciones más certeras que se ha hecho de un saco de *aparapita* es la de Arturo Borda en *El Yatiri*, y que constituye para Saenz un referente fundamental.

sado empero por ansias irracionales de meditación, de existencia y de trabajo, que le permitirían conocer y comprender un medio en cierto sentido nuevo, y del que se posesionaría por siempre.

Mas en cierto modo este posesionarse ha sido para él un suicidarse [...] en aras de una colectividad que precisamente se nutre de él y lo oprime en nombre de un orden social que sólo existe para los privilegiados. (*Imágenes paceñas*, 137).

A estas características, ya de por sí impactantes, siguen otras, todavía más sorprendentes:

... es un hombre libre, hasta donde puede serlo un hombre como él, que debe ganarse el pan dependiendo de lo que buenamente –o malamente– le pagan, y que, por otra parte, en lugar de beber, no siempre prefiere comer; he ahí el *aparapita*. Pues bebe hasta reventar, y por paradoja, mal puede permitirse el lujo de morir de hambre, ya que su gran sentido de la dignidad se lo prohíbe.

[...] conoce la ciudad en sus más recónditas interioridades [...] hasta podría decirse que la ciudad es él... (ya que, en conclusión), la ha cargado sobre sus espaldas. (*Imágenes paceñas*, 137-139).

Evidentemente Saenz está reconociendo en este personaje al depositario cultural de la lógica poética aymara. De aquí la veneración y el cariño que hay en su obra hacia un sujeto social que, por sus maneras de vivir y de morir, recuerda esa concepción agonística de extrema belleza que encontramos en determinadas prácticas culturales andinas y que podría resumirse en una extraordinaria capacidad para columbrar el misterio. Pero las implicaciones de haber hecho del *aparapita* un personaje emblemático no se agotan en el reconocimiento de su existencia, sino que permiten teorizar el tipo de sujeto que activa esta poética. En principio, y mientras la propia persona continúa funcionando como punto de referencia, el poema conserva la primacía del sujeto clásico, pero en cuanto entra en consideración la realidad de un *otro* radicalmente marginal, va surgiendo una provocativa categoría existencial: el ser en la diferencia. Este singular desplazamiento en la constitución del sujeto debilita el protagonismo de un ego autosuficiente capaz de concentrar poder y conocimiento, y establece una tensión creativa entre éste y el *otro*. El *estar* que el aprendiz encuentra en este poema depende entonces de una sabiduría para conservar el tacto (peligroso) con la diferencia.

No comprender estos giros conceptuales ha llevado a muchos críticos a levantar acusaciones de egocentrismo sobre la poética de Saenz. Estas lecturas pierden de vista que no es en el sujeto convencional sino

en otra concepción de sujeto donde hay que buscar la propuesta saenciana. Vale la pena insistir que esa otra concepción de sujeto no es compatible con el sujeto postmoderno que desde hace algunas décadas se ha impuesto como modelo en la creación literaria. Si bien el sujeto que emerge de estos poemas comparte, con el postmoderno, un rechazo del ideal humanístico de racionalidad, la distancia que los separa –y hasta opone– es considerable. Mientras el avance postmodernista produce una experiencia disolutiva del mundo; la propuesta saenciana propone un replanteo de su racionalidad. En este replanteo, lo diferente y hasta inconmensurable da paso a experiencias articularias y reterritorializadoras. Más que “descentrado”, entonces, el saenciano es un sujeto “recentrado”, “vuelto a ubicar”. Esta re-ubicación toma en cuenta vacíos que ni la modernidad ni la postmodernidad alcanzaron a resolver: los efectos devastadores que la concentración de poder y la sociedad de consumo tienen sobre cuerpos sociales debilitados, y la estrechez de conciencia con que opera el conocimiento humano, que requiere, para consolidarse, la exclusión del misterio y el consuelo de la razón. En franco desacuerdo con estas restricciones epistemológicas el discurso saenciano busca un conocimiento más arriesgado, más abierto a la percepción, menos controlado y más aventurado a lo desconocido. Los versos finales de *Recorrer* son en este sentido paradigmáticos, ya que admiten literalmente la existencia de realidades ignotas, de sitios lejanos, de hondos espacios situados:

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. (265).

Cuando ya parecía que el discurso había alcanzado su meta, versos inquietantes desechan cualquier idea de haber concluido la jornada. *Más allá del más allá de todos los caminos* es el norte imposible que se plantea esta poética. La búsqueda, por tanto, no concluye, como tampoco cesa el aprendizaje. Al contrario, ambas instancias se abren al infinito porque, como en una experiencia alquímica, estos caminos más que

buscar finales provocan aperturas hacia horizontes cada vez más sorprendentes. No en vano Don Juan exhortaba a su aprendiz diciéndole: “aprende a *ver*, y entonces sabrás que no hay fin a los mundos nuevos para nuestra visión” (1974, 178). Como antes *El frío*, ahora *Recorrer* deja al hablante y al lector frente a un vasto terreno inexplorado. Especialmente provocadora es la invitación a explorar *más allá* del último horizonte:

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.

[...]

Acostúmbrate a pensar en una sola cosa; todo es oscuro. (259-60).

Literalmente el poema se ha abierto hacia la enunciación de su sucesor: *Las Tinieblas*.

5. *Las tinieblas*: el conocimiento de lo oscuro

Para 1978 (año en que aparece *Las Tinieblas*) la poética de lo oscuro, sustentada en el conocimiento de realidades situadas *más allá del más allá de todos los caminos*, es ya una prioridad en el discurso saenciano. *Muerte por el tacto* nos había enfrentado a un hablante que confesaba amor por “sus entrañas oscuras” y en *Recorrer esta distancia* el misterio y la revelación eran percibidos como existencias precisamente oscuras: “Lo verdadero, lo real, lo existente; el ser y la esencia, es uno y oscuro”. La dimensión oscura del mundo y del ser, ya de por sí conflictiva, se problematizó todavía más cuando en *Aniversario de una visión* también la percepción del amor se vio vinculada a lo oscuro: “oscuro, muy oscuro deberá de ser el tono, si se quiere hacer desencadenar lo que el amor oculta”.

Pero es la publicación póstuma de *Los papeles de Narciso Lima– Achá* (1991) el acontecimiento textual que permite situar con más precisión la génesis de *Las Tinieblas*. En la primera parte de esta novela una bruja de nombre Urbana Zanzetenea de Toco y Pilla anuncia a Lima-Achá (versión criollizada del aymara Limachi) la inminencia de su próxima muerte. Al mismo tiempo le comunica que, de acuerdo a los arcanos, la única manera de prolongar la vida es escribiendo un canto a las tinieblas:

Deberás escribir un canto a las tinieblas; y este canto, según el mandato, deberá llamarse: *Las Tinieblas*. [...] Yo soy artista y me consta que los artistas buscan las tinieblas. Y sé que para morir como artista, hay que ser artista (216, 218).

Dos meses después de estas premoniciones fallece Lima-Achá sin haber escrito el mencionado canto. La existencia del poema que ahora estudiaré prueba que, en el desarrollo de la obra saenciana, dicho canto sí fue escrito y titulado de acuerdo a las indicaciones de Urbana Zanzeneña de Toco y Pilla. Su objetivo, por tanto, será prepararse para morir como artista. Como Narciso Lima-Achá, el hablante de la obra poética sabe que su partida de *esta* orilla es inminente, de hecho ya la ha iniciado en el poema anterior. Sabe también que su vida y sus obras han hecho de él un artista, y como tal decide morir, escribiendo un canto a las tinieblas.

En relación a los textos anteriores la escritura de este canto suspende momentáneamente la tarea del alquimista y da paso a una meditación acerca del mundo de lo oscuro: ¿cómo es? ¿cómo conocerlo? Hasta este momento la caracterización más notable que hemos tenido de él es la que apareció en *Recorrer esta distancia*, cuando recurriendo al imperativo apostrófico impersonal, el hablante instaba a habitarlo:

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. (259).

Metafóricamente asociado con zonas geológicas diseminadas bajo la superficie terrestre, lo *oscuro* participa del carácter enigmático propio a estas manifestaciones naturales. Como ellas, es percibido en términos de profundos espacios cerrados que se abren debajo de la superficie visible del mundo. Nótese que aquí el adjetivo *cerrado* no remite a isotopías tradicionales. No es el adentro de Bachelard (1967, 191-207) ni funciona como sinónimo de clausura; apela más bien a lo cerrado como sinónimo de lo oculto, de lo prohibido, y por eso mismo oscuro... *Las tinieblas* empalma con esta percepción de lo oscuro y la prolonga. Allí donde cesa la claridad de lo visible inmediato emerge el enigma de lo invisible, cifrado en la metáfora de las tinieblas:

En la sequedad se encuentra el secreto de las tinieblas; en la falta de agua
 –en la inmovilidad del movimiento;
 en la falta de espacio –pues en la misma medida en que la amplitud crece, el espacio decrece.

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. (*Las Tinieblas*, 35).

Implícita en estos versos queda la idea de que si el mundo está escindido entre sus rostros visibles y sus rostros invisibles, también el ser humano está escindido entre su lado transparente y su lado oscuro. Con su lado transparente percibe y habita las amplitudes del mundo de afuera, donde todo se encuentra y todo se pierde, porque todo posee principio y fin. Al contrario, con su lado oscuro, percibe y habita los abismos del mundo de adentro, donde nada se encuentra ni nada se pierde, porque lo que se adquiere es conocimiento y *estar*. En base a estas premisas el discurso elabora una reflexión de alcances filosóficos al observar que, desde su nacimiento, el ser humano aprende a vivir y a percibir el mundo con su lado transparente; en consecuencia, no conoce ni admite que sea posible otra forma de vida. De aquí que “para avanzar cuatro pasos en las tinieblas debe caminar durante muchos años”. Aprender a ver el mundo con otros ojos entrañará, entre otras cosas, el colapso de cuanto parecía verdadero y definitivo. Por eso la experiencia de lo oscuro está planteada en términos de elección peligrosa, de riesgo extremo:

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.

[...]

–nadie te empuja;

nadie te llama.

Nadie te obliga,

pues tú decides

–de ti depende (*Las Tinieblas*, 31, 34).

Dependiendo de esta elección entre seguir el *camino* o alejarse de él van a producirse dos categorías de sujetos: los que evitan lo oscuro y

los que caen en él. A los primeros el hablante representará como *los amantes del alba*;¹⁵ a los segundos, los reconocerá como *amantes de las tinieblas*. Es interesante detenerse a examinar la carga cultural de las metáforas que permiten estos desplazamientos hacia el lado transparente del ser o hacia su lado oscuro. El *camino*, tradicionalmente vinculado a la representación de la verdad y la luz, señala el seguimiento de una norma y la primacía de un logos que siempre lleva sabor cartesiano. La *caída*, en cambio, supone la desobediencia a esa norma y a ese logos, incluidas sus secuelas morales: la pérdida del paraíso y el ingreso al mundo de lo oscuro. *Los amantes del alba* reproducen la primera de estas metáforas: siguen el camino. *Los amantes de las tinieblas*, al contrario, renuncian a él y caen, literalmente, al mundo de lo oscuro. Donde mejor repercute el efecto de estas elecciones es en el horizonte epistemológico del discurso. Bajo el signo de la *caída* el *camino* pierde legitimidad en cuanto señalamiento universal de verdad. La luz de sus argumentos, que poseía la capacidad de iluminarlo, es percibida como un resplandor que enceguece. Análogamente el conocimiento racionalizado, alguna vez soberano, es visto como una limitación que impide crecer. De aquí que apartarse del *camino* y provocar la *caída* adquiere las características de una transgresión peligrosa en extremo. El sujeto del poema no ignora estos riesgos; es más, asume que sus acciones van a conducirlo a un “vivir radical” (39). Este radicalismo queda expresado en la relación que *los amantes de las tinieblas* mantienen con el mundo de afuera. A diferencia de *los amantes del alba*, que lo aman en sus detalles efímeros y viven para celebrarlo, *los amantes de las tinieblas* lo desprecian y profetizan su apocalipsis:

Por eso los hombres afectos a las tinieblas, los
hombres que a nadie aman,
son los que aman.

Y por eso aman al mundo; por lo mismo que lo
aman –pues no lo aman.

La apariencia del mundo les infunde recelo.
Sólo viven para mirar la imagen desnuda del mundo.

[...]

–estos hombres secos, flacos, callados, en mucha
parte, son los causantes de muchas cosas.

15 Esta categoría de seres ya fue explorada en *Recorrer esta distancia*, cuando el hablante los parodió como actores y directores de circo. La percepción que de estos mismos seres encontramos en *Las Tinieblas* está filtrada desde otra perspectiva.

El mundo que se destruye quién sabe cómo, por
 misericordes fuerzas que vienen no sé de dónde;
 y los esfuerzos del hombre obstinado, que vanamen-
 te se empeña en recoger los escombros
 —eso les interesa.

Las tormentas, los terremotos, las epidemias —y por
 eso están aquí.

El socavamiento de ciudades y murallas, de grandes
 obras y de colosales trabajos,
 por ejércitos de hormigas que se cuentan como are-
 nas en el mar;

las víboras, los alacranes y los moscardones que
 infestan la faz de la tierra, siempre amenazada por
 pesos miasmas

—un mundo despiadado, invisible y temible,
 que no cesará hasta no haber aniquilado al género
 humano

—eso les interesa a los hombres amantes de las
 tinieblas;

[...]

y por eso están aquí. (*Las Tinieblas*, 37-38).

Una vez más el discurso despliega una visión apocalíptica del mundo y aun cuando es difícil decidir si el rol que juega el hablante es de instigador o más bien de espectador, lo relevante es la visión de un orden que se destruye. Es de esperar que en cuanto discurso apocalíptico los versos que acabo de citar estén nutridos de inexorabilidad; lo inesperado es que esta inexorabilidad se parezca a la crueldad. Aquí el apocalipsis, que en otras circunstancias provoca desolación ante el colapso total, es saboreado y hasta deseado, porque la relación que el sujeto poético establece con el mundo que se destruye está filtrada precisamente por un principio de crueldad. Esto nos remite a Artaud y a uno de sus textos más controversiales: "Pour en finir avec le jugement de dieu", donde la crueldad está definida como una actividad destinada a "extirpar por la sangre y hasta la sangre de dios, el azar bestial de la animalidad humana inconsciente, en cualquier lugar en que se la encuentre" (Artaud, 102). El hablante de *Las Tinieblas* hace eco de este llamado a destituir al sujeto y a la conciencia que han permitido el desvanecimiento del misterio y la maravilla. De aquí que en el plano de la representación esta crueldad apela menos a una violencia

ejercida por el hablante como al reconocimiento de una violencia ejercida sobre él. Bajo esta óptica es posible entender cómo una práctica tan radical como la de la crueldad permite cultivar la interioridad buscada. No en vano el poema admite que “paradójicamente, cierta paz interior parece nutrirse con un hervor de ira” (*Las Tinieblas*, 43).

Esto último deja entrever que el recurso a la crueldad, a primera vista recién manifiesto en *Las Tinieblas*, ha estado afectando el discurso desde muy temprano y a través de diferentes instancias discursivas. La más obvia es esa imagen individualizada que todavía tenemos del hablante y que, desde *Muerte por el tacto*, anhelaba que “el olvido impere en las máscaras inventadas por la humanidad”. Pero además de esta voz hay otras que, aun sin poseer independencia textual, fortalecen e incitan la práctica de la crueldad. Una de ellas es la voz del alquimista que a veces es el hablante; otra, la del brujo que en ocasiones guía su voluntad de saber. Los muertos (recuérdese que aquí se incluye a personajes como Arturo Borda, Friedrich Nietzsche, a los locos, los brujos, los libres...) son también voces que desde el anonimato y la ausencia instan a este tipo de práctica. Incluidos en este catálogo de practicantes de la crueldad, *los amantes de las tinieblas* cultivan el amor por lo desconocido y escudriñan los misterios que se esconden al conocimiento racionalizado:

Por eso los hombres de las tinieblas,
escudriñando el estar de los muertos encuentran el
camino cierto.

En el olor y la forma, en el peso, en la densidad.
En el tacto y el oído –el objeto no se mira.

Lo que se mira es el mirar que se está mirando; y
tal el mirar de los muertos, que consiste en el no mirar.

Es oscuro.

Y por eso mismo, ni se mira, ni se toca, ni se huele,
ni se escucha

–en lo oscuro,

todo ocurre a la vez y de un solo golpe. (*Las Tinieblas*, 40).

Comprender que en cuanto principio generador del poema la práctica de la crueldad (y por extensión el conocimiento del lado misterioso del mundo) no es exclusiva a la imagen de un hablante solitario, cambia por completo la percepción que hasta ahora hemos tenido de la figura del hablante. Más que una existencia particular atrapada en la imagen de sí misma, esta figura empieza a adquirir

las características de una existencia interpretante de una serie sin fin de otras. Detrás de ella habla un conocimiento, un saber, cuyas voces recuerdan a Heráclito el Oscuro, a Sor Juana Inés de la Cruz, a la lógica cultural andina, a Artaud, a Huidobro, a Arturo Borda...

Este desvanecimiento del concepto tradicional de identidad es uno más de los factores que contribuyen en la configuración de un sujeto concebido en términos distintos a los prescritos por la tradición humanista cartesiana y de ninguna manera asimilable a la noción de *sujeto postmoderno* acuñada en los últimos años. Al dejar de funcionar como identidad solitaria, deja también de definirse en función a convenciones gramaticales. Ningún pronombre personal tendrá por tanto la capacidad de contenerlo y menos aún de explicarlo. En consecuencia, lo que en textos anteriores era percibido como retruécanos lingüísticos que ponían el concepto de identidad en contradicción con sus contenidos gramaticales (recordemos el "yo seré tú y tú serás yo" de *Aniversario de una visión*), sugiere ahora nuevas lecturas. Más que tensiones lingüísticas entre categorías gramaticales, este tipo de situaciones llama la atención sobre el surgimiento de un sujeto que ha dejado de operar como entidad monosémica. Siendo él mismo, a veces es otro, porque a través de él hablan y viven otras voces y otras formas de existencia. A veces un alquimista; otras, un brujo; un aprendiz; un amante de las tinieblas, un practicante de la crueldad; un poeta; alguien que sabe que va a morir y que quiere ser libre. De aquí en adelante el discurso del hablante (si todavía es legítimo utilizar el término) procederá de esa diversidad de *otros* que habita y que lo habitan y también de sus interacciones entre *esta* orilla y la *otra*. Puesto que el lenguaje que tenemos disponible no permite nombrar este tipo de existencia, continuar utilizando un término tan convencional como *hablante*, además de inapropiado resulta inconsecuente. Más pertinente parece sustituir esta apelación por la de *amante de las tinieblas* y conservar así la tensión creativa que ofrece el poema. Y si no hay una sola presencia detrás del discurso, tampoco hay un final previsto para su recorrido. Los *amantes de las tinieblas* conocen el destino inconcluso y finito de su empresa, expresado en la forma en que es descrita la caída al mundo de lo oscuro:

Con la caída conocerás la penumbra, y con la penumbra, la oscuridad.

Con la oscuridad conocerás lo oscuro,
y con lo oscuro, lo que no lo es.

Con la primera caída, te olvidarás de ti, y no recordarás haber caído.

Con la segunda, que será la primera, conocerás la tercera;

con la tercera conocerás la segunda, y con la primera, la cuarta.

Mas ninguna será la primera ni la última.

La última será la primera, y la primera, la última.

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 (*Las Tinieblas*, 33).

Retomando esas formas de *conversación* con un interlocutor que bien puede ser el lector, el *amante de las tinieblas* recapitula su discurso: la caída al mundo de lo oscuro es cíclica e infinita, su enunciación tautológica enfrenta al curso circular del eterno retorno. La vena heracliteana, nietzchiana y borgeana que permea el discurso se confunde aquí con una serie de intertextos literarios que ayudan a comprender la pertinencia del motivo de la caída al mundo de lo oscuro. Lewis Carrol en *Alice in Wonderland* describía la caída de su protagonista al país de las maravillas en términos muy similares a los que leemos en *Las Tinieblas*: “Abajo, abajo, abajo. ¿Nunca terminará la caída?” (8). Desde distintas perspectivas Borges, en “La biblioteca de Babel”, describe una *caída* en términos asombrosamente afines: “... mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita” (1990, 90).

Si formalmente estos discursos excluyen la posibilidad de sistemas cerrados, pragmáticamente excluyen la posibilidad de que la caída tenga, alguna vez, un final. La pregunta de Alicia “¿Nunca terminará la caída?” encuentra respuesta en la voz del bibliotecario: “la caída es infinita”. En relación a estos intertextos *Las Tinieblas* ratifica ese tratamiento otorgado a la caída y vincula el acto de caer al acto de conocer:

Con la caída conocerás la penumbra, y con la penumbra, la oscuridad.

Con la oscuridad conocerás lo oscuro,
y con lo oscuro, lo que no lo es. (*Las Tinieblas*, 33).

El conocimiento de lo oscuro, y por extensión el conocimiento que buscan *los amantes de las tinieblas*, queda así planteado en términos de búsqueda que no conoce finales; en ella, el sujeto es percibido como existencia susceptible a continuas superaciones y aprendizajes. Una y otra vez, hasta el infinito, la caída al mundo de lo oscuro es la prueba en la que el alquimista adquiere conciencia de la imposibilidad de dar término a su jornada; el brujo, de la condición sin límites del conocimiento; los *amantes de las tinieblas*, del carácter inagotable de su aprendizaje. Ahora se entiende mejor por qué estos textos (y sus lecturas) nunca tienen finales propiamente dichos sino más bien prolongaciones y recomienzos. Se entiende también por qué el sujeto que aquí actúa no puede ser el postmoderno, abierto siempre a la reflexión crítica y a la subversión de la autoridad, y sin embargo tan poco sensible al contacto con el misterio y la maravilla.

Pero además de estas observaciones cabe señalar que el toque de originalidad de este poema viene dado por las circunstancias que rodean su enunciación. Recordemos que en la génesis de este texto prevalece la recomendación de una bruja: *para morir como artista hay que escribir un canto a las tinieblas*. Esto permite concluir que el poema funciona como un canto de despedida; más específicamente, es el discurso de alguien que sabe que está muriendo. En su desarrollo, dicho canto despliega una práctica agonística expresada en la *caída* al mundo de lo oscuro, porque al caer, el *amante de las tinieblas* está traspasando las fronteras de lo conocido para entrar de lleno en el misterio de lo desconocido. La última sección de *Las Tinieblas* ilustra este proceso y al mismo tiempo sirve de enlace con el poema anterior, que concluía precisamente con el advenimiento de un "aire cargado de presentimientos" en el momento en que "el mundo se hunde en algún lugar, / más allá de la pared, / en que yace este cuerpo que amo," (*Recorrer esta distancia*, 265).

Pues ya las tinieblas se aproximan. Ya el espíritu
de las tinieblas se avecina.

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,

con místico ritmo, al conjuro de las metamorfosis y
de las transfiguraciones; (*Las Tinieblas*, 47).

Para cuando terminamos de leer el poema, el discurso ha detenido el proceso racional del pensamiento y nos entrega una realidad re-

cién creada. El personaje que conocimos en *Muerte por el tacto* y que vimos vivir, amar y luchar a través de otros poemas, ha muerto, y ahora vuelve la mirada hacia el último reducto de su mortalidad: "... mi cuerpo;... / Esto que se mira, / esto que duele y que preocupa, / esto que muere, eternamente". (*Las Tinieblas*, 48).

En estas condiciones llegamos a *La noche*, el último texto en verso escrito por Saenz. La utilidad de haber dedicado este capítulo a una puesta en relación de la trayectoria anterior se verá en la perspectiva que habrá ganado el discurso crítico al respetar el carácter articulatorio del discurso creativo. *La noche* dejará de aparecer como un texto alucinatorio y decadente para continuar ofreciendo imágenes de una poética que todavía no ha mostrado sus últimas cartas.

Capítulo V

A la muerte no estamos acostumbrados.

Siendo la muerte aquello a lo que no estamos acostumbrados, nos aproximamos a ella ya sea como a lo inusual que asombra, o a lo extraño que horroriza. El pensamiento de la muerte no nos ayuda a pensar la muerte, no nos la da como algo en qué pensar. Y sin embargo muerte y pensamiento se acercan tanto, que pensando morimos, y si el morir nos excusara de pensar, todo pensamiento sería mortal, cada uno el último.

Maurice Blanchot

La noche: el poema-relato-pectáculo

Con *La noche* (1984) llegamos al último eslabón de una aventura poética iniciada en 1957 con *Muerte por el tacto*. Su objetivo, por tanto, será debatir los derroteros de ese *amante de las tinieblas* que acaba de morir y que, no obstante, continúa existiendo en algún lugar de su conciencia. Un texto de tan extremas proyecciones no tuvo, como es de esperar, la atención que merecía. No sólo pasó desapercibida su esencial armonía con la trayectoria anterior, sino que fue convertido en una especie de manzana de la discordia. Si hasta 1984 la poesía de Saenz ya era provocadora y había desatado controversia en un ambiente literario poco habituado a este tipo de expresiones, con la publicación de *La noche* esta situación alcanzó su apoteosis. Fueron muchos los que vieron en este texto el escándalo impreso, y afectados por su naturaleza perturbadora perdieron la distancia necesaria para distinguir lo que era el poema de lo que era su autor. Una vez más la óptica fue la persona Saenz y no la obra. Esta coyuntura favoreció la emergencia de una vertiente crítica discordante con la iniciada en los años setenta por críticos como Antezana, Wiethüchter y de la Vega. Algunas de las voces más representativas de la crítica académica formada en los últimos años empezaron a pronunciarse y a articular lecturas alternativas. Ahora Saenz era visto como “pesadilla contemporánea de signo crepuscular” (Qui-

roga, 31-42) y su obra como un proyecto anti-histórico que “se niega a enfrentar críticamente la historia y postula dogmáticamente la existencia de una posible experiencia auténtica” (Iván Vargas, 187). Más que mermar el valor de la obra o cancelar el trabajo crítico anterior, el surgimiento de estas voces significó un desafío y exigió la formulación de nuevas preguntas: ¿por qué éste –y no otro poema– se convirtió en el texto más problemático de Saenz? ¿hasta qué punto es legítimo afirmar que hay en él un olvido de la dimensión histórica? A primera vista parece evidente que si algo pudo haber desconcertado y hasta molestado es la condición *postmortem* de la voz lírica; es decir, el hecho de que el texto está referido por alguien que ha muerto. Situación notablemente escasa en nuestras tradiciones literarias, que con excepción de escritores como María Luisa Bombal (*La amortajada*), Vicente Huidobro (*Temblores de cielo*) o Juan Rulfo (*Pedro Páramo*), exploran poco estas posibilidades discursivas. Pero este no es el caso, un examen del material crítico disponible revela que los impugnadores de *La noche* ni siquiera se percataron de tan singular acontecimiento. Sus reproches, por tanto, se fundan más en aspectos adjetivos al texto, como ser el tratamiento que éste otorga al alcohol (y al acto de beber) y la supuesta falta de historicidad del discurso. Un estudio del funcionamiento del poema mostrará la inconsistencia de ambos argumentos.

En el primer capítulo de este libro he estudiado en detalle el poema 1 de *La noche*, concluyendo que el hablante emite su discurso desde un aquí-ahora sin referente ordinario. Esta indeterminación espacio-temporal fue, en esa ocasión, interpretada en términos de experiencia onírica. Todo indicaba que era el plano onírico el que permitía distinguir dos espacialidades irreconciliables: *este lado*, expresado en el mundo de lo conocido; y *el otro lado*, expresado en el misterio de lo desconocido. Estas impresiones, que en principio abogaban por una correspondencia incuestionable con los planteamientos del surrealismo, enseguida sugerían la posibilidad de que no fuera éste el fundamento único del discurso saenciano. Una perspicaz observación de Julio de la Vega (1983, 3-33) dejaba entrever que si bien se da entre el discurso surrealista y el saenciano un proyecto compartido (el deseo de abordar lo desconocido y explorar el universo onírico), los distancia la íntima especificidad del sueño propio. Esta coyuntura permitió sospechar que en la poética saenciana el sueño propio, que coincide con la búsqueda de un espacio para ser y estar, más que con el surrealismo francés, comparte intereses con experiencias místicas y con lógicas culturales y filosofías anti-hegemónicas. La perspectiva abierta por el estudio precedente ratifica esa sos-

pecha: más que surrealismo, prima en la poética saenciana un *saber* que, por sus características, reivindica (incluso sin que el autor se lo haya propuesto) formas andinas de conocimiento y postulados filosóficos de corte presocrático. Juntos, estos elementos producen aquello que Julio de la Vega tan acertadamente definió como “un reportaje a un mundo desconocido hasta entonces por la poesía boliviana”.

En base a estas argumentaciones la lectura que del poema 1 ofrecí en el primer capítulo queda sustancialmente reformulada. Más que un hablante lírico convencional y más que una experiencia onírica, lo que tenemos es un *amante de las tinieblas*, alguien que ha muerto y que, desde *allí*, continúa hablando, pensando, y viviendo... Recuerda en este sentido a esos habitantes del *Manqha Pacha* andino tan íntimamente vinculados a los quehaceres de los vivos (Bouysse-Cassagne y Harris, 37), pero también a los muertos de Comala o a la protagonista de *La amortajada*. Su más genuino precursor literario, sin embargo, es el personaje de *Temblo de cielo*, que en su tránsito de la vida a la muerte le dice a su amada Isolda: “No creas que tengo miedo. / Ni un temblor me sacude cuando se abren grandes mis ojos y ven lo que se ve en el momento de morir”. (Huidobro 1992, 164). El poema, sin embargo, no es evidente ni peca de predecible. A la manera de Rulfo se esconde al lector primerizo, despistándolo y hasta engañándolo. Toda la primera parte (un total de ocho poemas) es, en rigor, el discurso del personaje que ha muerto, pero sólo el lector que haya seguido su trayectoria desde *Muerte por el tacto* estará en condiciones de percibirlo; de la misma manera que sólo el lector que haya seguido a Juan Preciado durante la primera parte de la novela podrá, en el fragmento XXXVII, percibirlo muerto, enterrado junto a Dorotea. En ambos casos es el *momento mori* y la conciencia que de él adquieren los personajes el acontecimiento que permite el tránsito de una forma de realidad a otra. *La noche* registra este tránsito incluso formalmente, a propósito del Índice que aparece en la última página y que conforma un contrapunto evidente:

| | |
|-------------------|----|
| Dedicatoria | 7 |
| I La noche | 9 |
| 1. | 11 |
| 2. | 13 |
| 3. | 15 |
| 4. | 17 |
| 5. | 19 |
| 6. | 21 |
| 7. | 23 |
| 8. | 25 |

| | |
|----------------------|----|
| II El guardián | 29 |
| 1. | 31 |
| 2. | 33 |
| 3. | 35 |
| 4. | 37 |
| 5. | 39 |
| 6. | 41 |
| 7. | 44 |
| III Intermedio | 47 |
| IV La Noche | 55 |
| 1. | 57 |
| 2. | 58 |
| 3. | 60 |
| 4. | 62 |

Mientras en la sección I la “noche” aparece con minúscula y ofrece ocho poemas, en la IV aparece con mayúscula y ofrece cuatro poemas. Gesto formal significativo que interpreta el tránsito de realidades que fundamenta el discurso. El mundo de *aquí* y su realidad, metafóricamente vinculada a la noche doméstica, queda así en relación de diferencia con la realidad del mundo de *allí*, expresada en la metáfora epistemológica del *otro* lado de la noche. En correspondencia a estas *realidades* el día será percibido como una instancia propicia “para respirar la superficie del mundo”, mientras que la noche servirá “para buscar y encontrar su profundidad” (*La noche*, 19-20). En los ocho poemas que conforman la primera parte del texto sorprendemos al *amante de las tinieblas* precisamente enfrascado en la reflexión de estos asuntos. El proceso, ya iniciado en el poema 1, continúa en el poema 2 a propósito de la caída de la noche, descrita primero como acontecimiento ordinario y luego como acontecimiento extraordinario:

A través de los cables de alta tensión que se extienden en el perfil de las colinas y que luego descienden hacia los campos

la noche se difunde con invisibles chispas que a ratos relampaguean en los ojos y en los botones de algunos vecinos que todavía no se han acostado

y que permanecen valerosamente en las puertas de sus casas para presenciar la primera embestida de la noche. (13).

Todavía asombrado por el trance que ha experimentado (su propia muerte) y concentrado en la percepción de la realidad que ahora lo rodea, el *amante de las tinieblas* empieza a contarnos lo que acaba de sucederle. En

su narración, el *momento mori* es referido como la “embestida de la noche”. En base a esta impresión nos cuenta que, a diferencia del común de los mortales, que teme la llegada de la muerte, existen “algunos vecinos” que “valerosamente” la esperan y hasta la desean. Son por supuesto *amantes de las tinieblas*, ahora representados por una marginalidad social de marcada controversia: los bebedores, que “noche tras noche beben hasta reventar” y por eso mismo recuerdan esa imagen del *aparapita* captada en *Imágenes paceñas* (137). Veamos cómo son representados estos personajes:

Esta primera embestida tiene en realidad un origen misterioso,

y sin duda surge de los muertos que han muerto en aras del alcohol y que ahora deliran con la visión que les ofrece el otro lado de la noche

y tiene mucho que ver con los barriles, con los toneles, con las bodegas y con los ingentes tanques de alcohol con que sueñan noche tras noche unos bebedores que sólo yo conozco,

y que, habiendo bebido toda su vida hasta reventar, se retuercen en medio de atroces malestares en húmedos camastros y en profundas cloacas pidiendo alcohol a gritos.

Estos bebedores han aprendido muchas cosas y tienen mucha paciencia,

y saben que el otro lado de la noche se halla en el interior de sus espaldas, (*La noche*, 13-14).

Estos versos confieren al poema un giro inesperado. Interrumpiendo el relato de su propia muerte, el personaje dirige su atención hacia un espectáculo consternador: el de los bebedores que “han muerto en aras del alcohol”. De aquí que además de un acontecimiento para narrar (su propia muerte), queda también incorporado un acontecimiento para representar (el espectáculo que ofrecen estos bebedores). Esta incursión en estrategias textuales generalmente ajenas al discurso poético le dan a *La noche* un toque de originalidad que la distancia de modelos convencionales de creación poética y la convierte en una expresión artística que simultáneamente es poema, relato, dibujo (hay cuatro en este poema), espectáculo, experiencia, y hasta ritual sagrado. El lector, en estas circunstancias, está también llamado a salir de sus roles tradicionales, ya que además de receptor de un relato *postmortem* es también espectador de la escena de los bebedores y partícipe (si así lo quiere) de una aventura del conocimiento.

En uno de sus últimos escritos, Octavio Paz denominó a esta forma poética "poema extenso", y la definió como la expresión de nuestra época, caracterizada por la necesidad de convertir el *canto* en *cuento*, en *relato* (*La otra voz. Poesía y fin de siglo*, 11-30). Hurgando en los antecedentes de este tipo de composición Paz llega a la epopeya homérica, argumentando que "para cantar la cólera de Aquiles y sus consecuencias, Homero debe contar sus hazañas y las de los otros aqueos y troyanos". Siguiendo su argumento Paz observa que del poema épico derivan luego el religioso y el filosófico, y que en todos prima la impersonalidad del poema antiguo, que sólo es alterada cuando el Occidente cristiano introduce en el poema el yo del poeta. Pero cuando el poema extenso alcanza su mejor expresión es, según observa Paz, cuando los simbolistas le aplican la estética del poema breve y provocan el encuentro de lo extenso con lo intenso. El poema de Saenz responde a esta descripción y la complementa al hacernos pensar (o recordar) que las formas prehispánicas de representación estaban precisamente logradas en base a la integración de lo que ahora se ha separado: el teatro, la poesía, la pintura, la música, el ritual sagrado...

Teniendo en cuenta estas observaciones veamos ahora cómo el poema orquesta los recursos que ha activado. Notablemente son dos las modalidades que intervienen en la realización del poema-relato-espectáculo: la narrativa para relatar la experiencia de la muerte y la dramática para representarla.

El relato

Si bien extensivo a gran parte del texto, el relato de la experiencia de la muerte es particularmente evidente en los poemas 1, 7 y 8 de la sección I y en el poema 7 de la sección II. Entregado febrilmente a la actividad de contar cómo se presenta a sus ojos esa realidad que ahora habita, el *amante de las tinieblas* encuentra en el *suspense* su mejor medio de expresión, ya que le permite narrar los acontecimientos a medida que los va descubriendo:¹

1 Atribuido al relato detectivesco, *suspense* es "el arte de la temporalidad y el espacio" (Porter 1981, 327-340). A él recurre el relato cuando quiere contar acontecimientos que van desde la ignorancia al conocimiento y que, en su desarrollo, enfrentan lo desconocido y la suspensión de respuestas. Difiriendo la acción (y el conocimiento) por medio de un relato lento poblado de sugerencias a menudo desconcertantes e inexplicables, logra el *suspense* sus propósitos. Para un estudio más detallado consultar Glenn W. Most and William W. Stove ed., *Poetics of the Murder: Detective fiction and Literary Theory*.

el otro lado de la noche es una noche sin noche, sin tierra,
sin casas, sin cuartos, sin muebles, sin gente

no hay absolutamente nada en el otro lado de la noche,

es un mundo sin mundo por completo y para posesionarse
de él será necesario no poder alcanzarlo

—está a la vera de tu cuerpo

y está al mismo tiempo a una distancia inimaginable de él.

(*La noche*, 12).

Una realidad en nada parecida a la conocida empieza a perfilarse. Su otredad, sin embargo, no excluye que algo en ella traiga ecos del mundo anterior, la sospecha tal vez de que ni siquiera en este sitio de extrema alteridad la conciencia del que ha muerto se desvincula del mundo que ha dejado. Por lo menos eso sugiere el poema 7, que presenta el vaivén de una conciencia todavía en debate con las fuerzas que buscan silenciar el misterio hasta convertirlo en un elemento más de la tradición racionalista:

El que todavía siga habiendo eso que yo llamo la noche, y
el que todavía uno pueda mirarla cuando le da la gana,

es un verdadero milagro

—es algo que yo francamente no alcanzo a explicarme.

Dado el estado del mundo, uno tendría que verse obligado a
trepar a la punta del cerro a ver si encuentra la noche.

Sencillamente resulta sorprendente que hasta el momento la
noche no haya sido eliminada de la faz del planeta;

liquidada y abolida para siempre, en aras del progreso de la
humanidad y para mayor gloria de la tecnología;

en procura de soluciones radicales para extirpar el mito y la
fantasía, (*La noche*, 23).

Las mismas estrategias que en *Recorrer esta distancia* sirvieron para parodiar el comportamiento colectivo del ser humano sirven ahora para parodiar un conocimiento (el racionalizado) y una sociedad (la moderna) que miran con malos ojos los desbordamientos que el mito y la fantasía producen en la lógica racional. La fantasía, pensada incluso por sus

más apasionados teóricos en términos de “alteración de lo real” (Auerbach, 357; Todorov 1970, 62), es pensada por Saenz en sentido contrario: como posibilidad de lo real. Distanciándose de las tesis clásicas, Saenz ofrece una visión de la fantasía muy similar a la propuesta por Irene Bessièrre, para quien:

... la argumentación superficial señala lo fantástico como un desorden que enfrenta el sujeto. Pero esta mecánica descansa en las contradicciones con que aprehendemos lo real: hacemos y deshacemos la objetividad, las fracturas de lo cotidiano son las fracturas de una racionalidad que no reenvía a un más allá, a otro mundo, sino que encuentra su expresión estética en una narración de la discontinuidad y de la antítesis. Lo fantástico surge entonces como la figura de una patología de la racionalidad, concebida no en términos formales sino culturales. (*Le récit fantastique*, 50).

Si, como expone Bessièrre, las fracturas de lo cotidiano son el producto de una racionalidad que no reenvía a un *más allá* de lo que ella misma puede concebir, el discurso saenciano se presenta como una invitación a destituir esas limitaciones. Las realidades de las que nos habla, situadas precisamente *más allá* de lo racionalmente concebible, se resisten a interpretaciones simplistas que las señalan como hechos sobrenaturales o como perversiones de la imaginación; a cambio, empiezan a adquirir estatuto cognoscitivo. Son virtualidades que se ofrecen al conocimiento. El poema 8 de la sección I expresa los riesgos y peligros que rodean a este tipo de conocimiento:

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

En realidad, me refiero al aprendizaje del conocimiento;

pues una cosa es cierta: no se puede conocer, sin antes haber aprendido a conocer.

Y aprender a conocer no es cosa fácil: duele el cuerpo, duele aquí y duele allá, y duele todo.

[...]

Hay que aprender a comprender lo incomprensible; nadie puede explicártelo. (*La noche*, 25-26).

Hay en este llamado a “aprender a comprender lo incomprensible” una invitación a percibir más allá del bloqueo racional y reivindicar formas marginales de conocimiento, siendo la más radical aquella que

se postula desde una situación *post mortem*. Tarea difícilmente realizable, sobre todo por los prejuicios racionalistas que la convierten en síntoma de locura o extravagancia.² Consciente de estos peligros el personaje de *La noche* no se cansa de buscar un sitio para *ser* y *estar* en contacto con estas formas marginadas de conocimiento. Los últimos versos del poema 7 de la sección I así lo expresan:

Ante tan tristes perspectivas, es cosa de vida o muerte adoptar extremas decisiones.

Lo primero será adentrarse en la espesura de la noche, para siempre jamás.

Si destruyen la noche, ya no te importa;

el espacio de la noche que tú ocupas, seguirá siendo la noche; será tu noche, es un espacio indestructible.

Pues todo se destruye; absolutamente todo. Pero el espacio, es indestructible. (*La noche*, 24).

Por primera vez a lo largo de toda la obra el discurso enuncia y caracteriza, en sus propios términos, el principio espacial que lo anima: la experiencia de un espacio distintivo metafóricamente expresado en la realidad del *otro* lado de la Noche. En relación a la realidad cotidiana esta *otra* realidad no constituye su opuesto irreal, más bien su alteridad. Es un sitio mental, un saber que cuestiona y relativiza el valor terminal de cualquier conceptualización de lo real. De aquí que en esta realidad (asociada en el poema a la realidad de la muerte) se pueda *ser* y *estar* sin caer en la locura ni en la depravación. El poema 7 de la sección II parte de estos presupuestos y los expande:

¿Cuánto dura la noche?

En realidad nadie sabe, aunque le haya sido asignada una duración de doce horas, por razones de orden puramente práctico.

Lo cierto es que la noche dura en el espacio, mientras que el día sólo dura en el tiempo.

Así se explica el que a toda hora del día, uno encuentre regiones en que la noche mora. (*La noche*, 44).

2 Para darle a este argumento el peso histórico que le corresponde, recordemos que durante la Colonia argumentos similares sirvieron a los extirpadores de idolatrías para erradicar el pensamiento mágico-religioso del mundo prehispánico.

Lo que comenzó como un relato personalizado (dónde estoy y cómo es la realidad a la que he llegado) ha dado paso a una reflexión sobre la irreverencia con que son tratadas y percibidas las infinitas posibilidades de lo desconocido, entre ellas, la realidad de la muerte, de la fantasía y de la imaginación. Y ya que conjurar hostilidades no es una opción, queda la posibilidad de un llamado de emergencia para *adoptar extremas decisiones*. Llegado este punto, y si queremos seguir dialogando con el texto, es preciso pasar del relato al espectáculo, que es donde veremos la puesta en escena de tales *decisiones*.

El espectáculo del alcohol

Abandonando momentáneamente sus reflexiones, el *amante de las tinieblas* dirige ahora su atención al espectáculo ofrecido por otros que, como él, acaban de cruzar la ribera. Son sus tan respetados *aparapitas*, aquellos que habiendo esperado valerosamente la embestida de la muerte, deliran con la visión que ésta les ofrece. Fundamental para el desarrollo del poema, este espectáculo trae a colación uno de los aspectos más discutidos del discurso saenciano, el que más rechazo y censura le ha causado: el recurso al alcohol.³ Antes de imponerle interpretaciones a esta substancia conviene detenerse en la función que cumple en el poema. Formalmente el espectáculo del alcohol aparece en el poema 2 de la sección I y se extiende a los poemas 3, 4 y 6 de la misma sección. En ese orden lo estudiaré.

En el poema 2 los bebedores son descritos en términos altamente ambivalentes: no obstante haber bebido toda su vida hasta reventar, no hay en ellos rasgos de perturbación; al contrario, "han aprendido muchas cosas" y "saben que el *otro* lado de la noche se halla en el interior de sus espaldas". El siguiente poema de esta serie relaciona directamente el consumo de alcohol con la búsqueda de ese *otro* lado:

En realidad, el otro lado de la noche es un dominio sumamente extraño,

y es el alcohol quien lo ha creado. (*La noche*, 15).

3 Recordemos que ya en *El frío* el alquimista que en ese momento oficiaba el discurso encontró en el mundo de *aquí* un elemento catalítico capaz de establecer contacto con las infinitas realidades del mundo de *allí*. Ese elemento era precisamente el alcohol.

Más adelante, el poema 6 radicaliza estos vínculos al indicar que sólo a través del alcohol es posible el conocimiento del lado misterioso del mundo:

Nadie podrá acercarse a la noche y acometer la tarea de conocerla,

sin antes haberse sumergido en los horrores del alcohol.

El alcohol, en efecto, abre la puerta de la noche; la noche es un recinto hermético y secreto, (*La noche*, 21).

Desafiante, el poema confiere al consumo de alcohol un estatuto que inmediatamente crea conflictos culturales. ¿Qué contrato social puede compartir o tolerar tales planteamientos? Pero como anoté anteriormente, antes de emitir juicios terminales conviene examinar la compleja función que el alcohol adquiere en el discurso saenciano. Ya hemos visto que el sujeto social que religiosamente lo consume es el *aparapita*, que en Saenz constituye (y habita) el otro rostro de la modernidad urbana pacaña; lo que falta ahora es investigar por qué. En *Felipe Delgado* (155) aprendemos que para este personaje beber es un acto de liberación que le permite independizarse de su cuerpo y arrojarlo a la calle, “sacarse el cuerpo”, en palabras del mismo Saenz. Con este acto de liberación, que es un acto de protesta, cumple el *aparapita* su paso por la vida. En el caso del personaje poético de *La noche* esta función liberadora adquiere un cariz adicional. Para exponerlo, habrá que revisar la relevancia que los etílicos y sus derivados alcanzan en circunstancias no convencionales.

Un fragmento de *El ritual de los Bacabes*⁴ servirá para estos propósitos. Este códice maya cuenta que el instante de la suprema creación del mundo se produjo, entre otras cosas, en medio de un “frenesí ebrio”:

Se mencionaban el Oo Tancas
 “frenesí abrasador”
 y el Ah Ci Tancas “Frenesí ebrio”
 cuando nació [el sol]
 en el centro del cielo (Texto IX, folio 47, 37-40).

4 Libro sagrado de los sabios sacerdotes mayas descubierto en Yucatán en 1914 por Frederic J. Smith. Según investigaciones realizadas por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, el manuscrito es de fines del siglo XVI y forma parte de un conjunto de escritos indígenas referentes a la medicina. El original, escrito en un sociolecto privativo de la clase sacerdotal, cuenta con varias traducciones al castellano, siendo la más prestigiosa la realizada por el filólogo yucateco Alfredo Barrera Vásquez.

Totalmente desvinculado del concepto occidental de *alcoholismo*, este "frenesí ebrio" que acompaña la cosmogonía maya exige ser pensado como parte de un ritual sagrado. Criterios similares pueden encontrarse en otras culturas antiguas, para las que el consumo de licores fermentados y plantas alucinógenas constituía parte importante de la vida cúlrica, básicamente porque permitían al usuario (sacerdotes y sabios en su mayoría) cruzar las fronteras de la realidad inmediata para internarse en zonas mistericas. Iluminador al respecto es el caso de la Grecia presocrática, cuyas prácticas religiosas se originaban en el culto a Baco. Eurípides, en *Las Bacantes*, da una idea de cómo el culto a esta divinidad estaba basado en la experiencia de lo desconocido, a la que se accedía precisamente a través del consumo de sustancias alucinógenas. Por qué y para qué las culturas antiguas recurrían a este tipo de prácticas es algo que el saber de nuestra época difícilmente puede comprender y peor aún admitir, probablemente porque hacerlo vulneraría las presunciones de verdad en que se afirma; pero un arte que como el de Saenz se propone transgredirlas, está en mejores condiciones. Más aún, todo indica que motivaciones similares afectan su discurso. Pero antes de aventurar conclusiones vale la pena examinar la percepción convencional que se tiene del alcohol.

Tradicionalmente en las sociedades modernas el consumo de étficos está asociado al alcoholismo y al alcohólico. Octavio Paz se ha referido en varias ocasiones a este fenómeno, llegando incluso a formular un diagnóstico punitivo. En *Corriente alterna* (103-112), por ejemplo, establece relaciones de oposición entre el consumo de drogas alucinógenas y el consumo de alcohol, observando que mientras el consumidor de alcohol (al que denomina borracho) es locuaz y expansivo y no cuestiona las reglas que quebranta, el alucinado es silencioso y retraído y sus actos implican una negación de los valores sociales y una tentativa por colocarse al margen de la sociedad:

El borracho bebe por *desahogarse* y termina por *ahogarse*. La embriaguez es contradictoria: supervaloriza la comunicación y la destruye. Es comunicación malograda: empieza por ser una exageración y acaba en una degradación. Caricatura de la comunicación [...] El uso de drogas, por el contrario, no implica una supervaloración del lenguaje sino del silencio [improductivo]. (*Corriente alterna*, 107).

La conclusión de Paz es categórica: la borrachera exagera la comunicación y, en este sentido, es una caricatura del banquete platónico y de la comunión cristiana. Las drogas en cambio son su negación, pueden darnos visiones felices o infernales, pero no el silencio ni la

sabiduría.⁵ En base a esta taxonomía psico-cultural, algunos lectores negativizaron y hasta caricaturizaron la recepción de un poema como *La noche*, donde el consumo de alcohol es actividad relevante (pero no, como quisieran algunos críticos, totalizante). Quiroga, por ejemplo, entiende la función del alcohol en el poema como “obsesión cultural sadomasoquista” propia de un “espíritu decadente falto de imaginación y creación” (31-41). También Iván Vargas deja percibir cierta condena al llamar la atención sobre la “importancia insustituible del alcohol y la droga en la intelección de su obra” (189). Pero algo no funciona en estos argumentos. Basta leer el poema 4 de la sección I para advertir importantes desajustes entre estas lecturas y el discurso del poema:

La experiencia más dolorosa, la más triste y aterradora que
imaginarse pueda,

es sin duda la experiencia del alcohol.

Y está al alcance de cualquier mortal.

Abre muchas puertas.

Es un verdadero camino de conocimiento, quizá el más hu-
mano, aunque peligroso en extremo.

Y tan atroz y temible se muestra, en su recorrido de espanto
y de miseria,

que uno quisiera quedarse muerto allá.

Pues el retorno del otro lado de la noche es en realidad un
milagro,

y únicamente los predestinados lo logran.

A tu retorno, el mundo te mira con malos ojos;

eres un extraño, eres un intruso, y sientes en lo hondo que
el mundo no quiere que lo contemples;

5 Nótese que el mismo Paz contradice más tarde estas afirmaciones cuando, en *El ogro filantrópico* (216-217), distingue dos clases de bebidas: unas, como el vino y los licores, son complementos gastronómicos que estimulan la conversación. Otras, como el whisky, la ginebra, el pulque o el vodka, son bebidas para solitarios e introvertidos.

lo que quiere es que te vayas y desaparezcas –lo que quiere es que ya no estés aquí.

Y como al fin y al cabo el mundo eres tú,

imagínate, tendrás que tener mucha fuerza, mucha humildad,
mucho gobierno,

Para enfrentarte contigo mismo

–Vale decir, con el mundo. (*La noche*, 17-18).

En estos versos el *amante de las tinieblas* se ha convertido en parte integrante del espectáculo de los bebedores, él mismo es uno de ellos. Su condición de bebedor, sin embargo, resiste las etiquetas culturales de *borracho* o *alcohólico* que proponen taxonomías como la de Paz, y pone de manifiesto a un sujeto en lucha consigo mismo y a una conciencia que plantea el problema del consumo de alcohol desde perspectivas filosóficas y epistemológicas. La tesis paciana, que ve en el consumo de alcohol un acto exclusivamente disturbador y enajenante se relativiza, puesto que ahora el bebedor adquiere conciencia de sus actos y es capaz de cuestionar las reglas que quebranta. Luego no es la versión convencional del consumo de alcohol la veta exclusiva donde hay que buscar la función que esta sustancia cumple en el poema. Como la noche, el alcohol es doble, está sujeto al juego de las diferencias. En su fase doméstica no pierde ninguno de sus rasgos tradicionales: es una experiencia dolorosa que destruye y margina al sujeto, pero en su fase *otra* abre un camino de conocimiento (Antezana 1986, 343-349). La necesidad de abandonar criterios alegóricos o ideológicos para acercarse al poema de Saenz parece evidente, ya que hacerlo supone imponer la significación de un sólo determinante semántico: la imagen del alcohólico en el primer caso, y la reducción del poema a un debate moral en el segundo. Más interesante y productivo parece estudiarlo en cuanto síntoma de polisemia, reconciliando así sus dimensiones ideológico-culturales con las filosófico-epistemológicas sin subordinar las primeras a las segundas ni viceversa. Esta hipótesis permite entender que si bien el consumo de alcohol admite la posibilidad de que el usuario sucumba a sus peligros, también vincula al poema con prácticas culturales en las que el uso de sustancias etílicas y alucinógenas posee funcionalidad ritual. El protagonismo que el alcohol tiene en *La noche* apunta a esto último, ya que su consumo responde al esfuerzo de un sujeto que durante toda su vida (y ahora durante su muerte) lucha por expandir

las fronteras del conocimiento. De aquí que el acto de beber adquiera las características de una obsesión. Esta distinción coincide con la que establece Ricardo Piglia en una de sus novelas, donde encontramos a dos personajes enfrascados en una discusión fantástica sobre el alcohol:

Padre: Todo lo que se ha escrito sobre la bebida es absurdo. Hay que empezar otra vez por el principio. Beber es una actividad seria, desde siempre asociada con la filosofía.

Steve: El que bebe intenta disolver una obsesión. Hay que definir primero la magnitud de la obsesión. No hay nada más bello y perturbador que una idea fija. Inmóvil, detenida, un eje, un polo magnético, un campo de fuerzas psíquico que atrae y devora todo lo que encuentra. ¿Has visto alguna vez una luz imantada? Se traga todos los insectos que se le acercan como si fueran de fierro. He visto volar interminablemente a una mariposa en el mismo lugar hasta morir de fatiga. Todos hablan de obsesiones, nadie las explica tal cual son.

Padre: La obsesión se construye, he visto construirse obsesiones como castillos de arena, sólo se necesita un acontecimiento que nos altera drásticamente la vida. Un acontecimiento o una persona de los que no podamos discernir si nos ha cambiado la vida para bien o para mal.

Steve: La estructura de una paradoja, un acontecimiento doble o vacilante en su ser (*Prisión Perpetua*, 19).

Mientras Paz mediatiza la percepción del alcohol a través de valores moralizantes y discurso cristiano, Piglia postula un grado cero: hay que re-escribir la historia del alcohol. En esta re-escritura beber es una actividad seria, desde siempre asociada con la filosofía, y su práctica tiende a disolver una obsesión que, como observa Steve, posee la estructura de una paradoja: es un acontecimiento doble o vacilante en su ser. A diferencia del texto de Paz, el de Piglia permite esclarecer una poética que, como la saenciana, está precisamente lograda en base a estructuras de paradoja expresadas en el juego de ser y no ser. El alcohol, en este contexto, viene a ser el elemento catalítico que activa en el sujeto la capacidad de desdoblarse hacia lo diferente.

Otra "entrada" al rol que juega el alcohol en este poema deriva de la obra de Castaneda, abundante en relatos pormenorizados del uso de alucinógenos. Detalladamente nos cuenta este antropólogo que a través de la ingestión de peyote Don Juan produjo en él estados peculiares de percepción distorsionada o conciencia alterada, a los que se refiere como *estados de realidad no ordinaria*. Significativamente agrega:

He usado la palabra "realidad" porque una premisa principal en el sistema de creencias de Don Juan era que los estados de conciencia producidos por la ingestión de cualquiera de estas plantas no eran alucinaciones, sino aspectos concretos, aunque no comunes, de la realidad de la vida cotidiana. [...] Lo que yo percibía en aquellos estados de conciencia alterada era incomprensible e imposible de interpretar por medio de nuestra forma ordinaria de entender el mundo. [...] La tarea de Don Juan consistía en descomponer una certeza particular que yo comparto con todo el mundo: la certeza de que la perspectiva de "sentido común" que tenemos del mundo es definitiva. (*Una realidad aparte*, 12-17).

En relación a la retórica de Paz, que atribuye a los alucinógenos la función de anular la comunicación, Don Juan les atribuye la función de desarticular la percepción ordinaria de la realidad. El discurso de Don Juan, explícitamente presentado como heredero de un saber que existió en México cientos de años antes de la conquista española (Castaneda 1993, 1), ofrece acceso directo a los usos rituales de este tipo de sustancias. Precisamente en este sentido se plantea en *La noche* el consumo de alcohol: apuntando a una expansión de la conciencia. Simultáneamente, el mismo poema advierte que el éxito de tan arriesgada empresa no siempre está garantizado, ya que el bebedor se expone a una experiencia peligrosa en extremo, capaz de "abrir muchas puertas" pero también de cerrarlas y convertir al atrevido en un ser socialmente marginado y rechazado. Los *amantes de las tinieblas* conocen estos peligros y no obstante se arriesgan a ellos, asumiendo que "... si no hay riesgo, si no hay peligro, si no hay dolor y locura, no hay nada" (*La noche*, 19). No debe pues sorprender que a la postre ni en Saenz ni en Castaneda el consumo de estas sustancias cumple su cometido. En ambos casos los protagonistas se arriesgan a recorrer estos caminos pero terminan abandonándolos, admitiendo que no va a ser a través de ellos que se produzca el conocimiento deseado. Esto lleva a los personajes de Saenz a comprender que para ser *aparapita* hay que nacer *aparapita*, y que como "borrachos" han fracasado (*Felipe Delgado*, 149, 638).

Esta argumentación es ya suficiente para cuestionar lecturas que, como "Holocausto alcohólico de lo in-corruptible" (Quiroga, 31-42), unifican *La noche* en función al determinismo de uno de sus elementos: el alcohol. En este poema el alcohol adquiere relevancia fundamental, esto es indiscutible, lo discutible es hacer de él un monumento al alcoholismo y de su personaje una alegoría del borracho convencional. Estas lecturas resultan insostenibles incluso a nivel formal, ya que de cuatro secciones que conforman el texto sólo una está referida al alcohol, y de ella, sólo la mitad de sus poemas. ¿Qué pasa con el resto del texto? es decir, ¿con la mayor parte de *La noche*? Para responder estas preguntas es preciso volver al relato que quedó interrumpido.

De regreso al relato: los siete poemas de la sección II, titulada "El Guardián"

Volvemos ahora a la realidad del que ha muerto y lo encontramos solo, sumergido en sus pensamientos:

La oscuridad interminable en el zócalo que recorre las cuatro paredes de mi cuarto

un poco más arriba del estuco un poco más abajo del empapelado

una raya una señal un amago de luz

una visión que no tiene nada de bueno me asusta y se me erizan los pelos. (*La noche*, 31-32).

La visión aquí ofrecida deja ver que el personaje cuya mirada focaliza la escena se encuentra en posición horizontal boca arriba, es decir, tendido en el lecho mortuario. La quietud de la escena queda interrumpida por la llegada de un nuevo personaje, al que conocemos indirectamente a través de la percepción del que ha muerto:

Es un hombre encorvado y con ojos relucientes

en el aire espeso y al mismo tiempo translúcido se frota las manos y me mira con pena

es un hombre alto y usa cuello almidonado y corbata de fantasía

se saca los zapatos seguramente para no hacer ruido primero el diestro y luego el siniestro

yo lo veo acercarse al lecho en que yazgo pero soy incapaz de escuchar lo que me dice (*La noche*, 32).

La escena, que se desarrolla en medio de un silencio absoluto, recrearía miméticamente los rasgos característicos del forense que examina un cuerpo difunto si no fuera por el detalle de los zapatos, que dramatiza el acontecimiento con una nota de sutil extravagancia:

me oprime la frente con huesuda y fuerte mano

me da un rodillazo en la barriga y un cabezazo en pleno pecho

me hurga los párpados con ágiles dedos y con afiladas uñas
me rasca la barba y me hace cosquillas

ahora se pone imponente máscara para escuchar mi corazón

muy pronto retrocede un paso y frotándose las manos se des-
vanece entre las sombras

pero olvida sus zapatos los cuales para eterna memoria se
quedan en mi cuarto. (*La noche*, 32).

Desde la perspectiva del que yace tendido, estas agresiones son percibidas sin molestia, más bien con asombro ante la evidencia de su propia muerte. Al contrario, para el lector, llaman la atención sobre la irreverencia con que es tratado el cuerpo una vez que es percibido como cadáver. Cumplido su oficio de médico que sabe lo que hace, el que así ha maltratado el cuerpo tendido, se retira, y el que ha muerto anuncia la llegada de otro personaje:

Se presenta ahora un pariente lejano, a quien sólo reconozco
porque tiene bigote y porque se peina con raya en el centro.

A juzgar por las repetidas venias que hace en una y otra di-
rección, hay mucha gente en el recinto, aunque yo no la veo

Y como quiera que a mí no me hace ninguna venia, ni me
saluda, ni me dice nada,

no tengo más remedio que creer que ya no existo.

De repente agarra y se acerca a mi cabecera, y de buenas a pri-
meras, me da una bofetada.

Claro que es médico; y en tal virtud, no le faltan razones
para abofetearme. (*La noche*, 33).

Como el anterior, el nuevo personaje está descrito en sus rasgos miméticos y su comportamiento extravagante disiente de las buenas costumbres. Saluda a todos menos al que ha muerto, a quien más bien abofetea. Obligado a soportar la serie de agresiones que le son infringidas, el *amante de las tinieblas* comprende que con su muerte ha perdido legitimidad en la percepción del que lo agrede y que ahora se dispone a mutilar su cuerpo:

[el médico] Luego agarra y se pone un mandil blanco, y con gesto des-
deñoso, me serrucha sin asco.

Y no contento con eso, saca un puñal y me desgarra las carnes, y me tasaja a su regalado gusto;

y después de arrancarme una masa palpitante, picante y vibrante, que parece ser mi estómago,

hunde tamaño cuchillo en mis verijas, y por poco no me corta las huevas.

Y con esto, hace repetidas venias, y se aleja. (*La noche*, 34).

Verdaderos desafíos a la interpretación, estos actos plantean si no una imposibilidad de lectura, por lo menos su radical complejidad. Ninguna lógica los justifica o esclarece para nosotros; sin embargo, algo en la manera en que son relatados los hace "aceptables" a la conciencia del que ha muerto, tal vez porque a raíz de estas violencias contra su cuerpo puede asumir la realidad su muerte: "no tengo más remedio que creer que ya no existo".

A partir del poema 3 de la sección II empiezan a manifestarse los primeros síntomas de ruptura con el mundo de los vivos. Un nuevo personaje hace su aparición y esta vez no se parece a nada que conozca nuestra conciencia:

¿Quién es ése, con cuello de toro y melena de león?

Aparece en este instante ante la puerta, cual guardián del umbral, y no deja pasar a nadie.

Hay sol, hay agua, hay respiración en los aires,

y también hay gente.

Un murmullo de seres que vuelan y vuelan y vuelan se percibe en la atmósfera.

Y este murmullo, que de pronto resuena en todos los ámbitos, y que se torna ya en estruendo,

es sin embargo un silencio más hondo que el propio silencio.
(*La noche*, 35).

Los rasgos miméticos que en los anteriores poemas permitían identificar espacios y personajes se han tornado ambiguos. La criatura dantesca y el espacio abierto que ahora percibe el *amante de las tinieblas* podrían indicar que un nuevo personaje ha entrado a escena y que se ha

iniciado la peregrinación al cementerio; pero la descripción que de ese personaje se hace ("con cuello de toro y melena de león") y el comportamiento de la gente que allí está ("seres que vuelan y vuelan y vuelan") sugieren otras lecturas y remiten a intertextualidades que vale la pena explorar. En *La Divina Comedia*, por ejemplo, encontramos antecedentes literarios para este tipo de descripciones. El *Infierno*, particularmente, está poblado de bestias "con apariencia de león" y seres que se desplazan por el aire (Canto I, 37-50). Curiosamente, también la narrativa de Castaneda ofrece este tipo de descripciones, y aun cuando éstas aparecen en muchos de sus textos, es en *Una realidad aparte* donde encontramos situaciones especialmente pertinentes, ya que la criatura que aquí aparece es referida como *el guardián*. Y recordemos que *El Guardián* es precisamente el título de la sección que ahora estudiamos. El pasaje que me interesa destacar corresponde a los preparativos para una nueva experiencia con el peyote:

Don Juan: Te lo fumas todo y luego descansas. Entonces vendrá *el guardián* del otro mundo. No harás nada más que observarlo. Observa cómo se mueve; observa todo lo que hace. Tu vida puede depender de lo bien que vigiles.

Castaneda: ¿Quién es ese guardián?

Don Juan: Ya lo verás. Custodia el otro mundo

Castaneda: ¿Qué mundo? ¿El mundo de los muertos?

Don Juan: No es el mundo de los muertos ni el mundo de nada. Sólo es *otro mundo*. No tiene caso hablarte de él. Vélo tú mismo (*Una realidad aparte*, 131).

Estas intertextualidades sugieren que el tercer personaje al que se refiere el *amante de las tinieblas* podría ser algo más que el producto de una percepción distorcionada. Podría ser un Guardián, una metáfora del umbral que separa la percepción ordinaria de la extraordinaria y que toma lugar una vez que el que ha muerto se va internando en regiones cada vez más desconocidas, que lo llevan a adquirir conciencia de que

Hay dos mundos, hay dos vidas, hay dos muertes

—eso que llaman lo uno y absoluto, no existe.

Hay dos caras, dos filos, dos abismos. (*La noche*, 35-36).

Con estos versos queda superado ese sabor idealista que destilaban algunos de los primeros poemas de Saenz, cuando el discurso postulaba, por ejemplo, la desaparición de “la maligna diversidad” para que todo “sea uno solo” (*Muerte por el tacto*, 105). La poesía que ahora leemos ha combatido a fondo cualquier residuo hegeliano y se ha abierto a un pensar post-metafísico, es decir, a un pensar que replantea el protagonismo de la razón como único método de conocimiento.

En los versos siguientes el *amante de las tinieblas* suspende sus reflexiones y retoma el relato de la escena mortuoria, que ahora se desarrolla a plena luz del día, probablemente en un mausoleo. El Guardián ya no es la criatura anterior, sino un sepulturero que cumple su oficio:

El guardián se fatiga.

Ya no puede más con el sol, y lanza miradas amenazadoras a la gente que pugna por entrar a verme.

El Facundo, un buen carpintero, le presta un sombrero de paja. La señora Anselma le ofrece un vaso de agua.

Un señor, de recia carita, le da un cigarrillo, y murmura algo en su oído.

El guardián entrecierra los ojos, como un soñador; cruza los brazos sobre el pecho, con aire imponente;

y de rato en rato, saca un reloj de su bolsillo y consulta la hora,

y luego mira el cielo.

Mas en una de esas, lanza un grito de espanto, y se queda como petrificado.

Pues habiendo aparecido en estos precisos momento una mariposa nocturna,

tan negra como la noche,

en pleno día y bajo un sol radiante,

con una orla de color morado en las enormes alas, batiendo éstas con extraña lentitud,

describe un círculo y desciende poco a poco;
 y de pronto se posa en la frente del aterrado guardián,
 y allí se queda, para eterna memoria;

como estampada en una tela, o como labrada a fuego en el
 yelmo de legendario caballero. (*La noche*, 36).

La naturalidad con que estos detalles van siendo relatados y la simplicidad del lenguaje que los refiere produce un efecto de "familiarización" tal, que como lectores llegamos a olvidar que el narrador está muerto y que, por eso mismo, nos encontramos con un texto de características excepcionales. Un paralelo entre este poema y la rima LXXIII de Gustavo Adolfo Bécquer ha de servir para apreciar esta excepcionalidad.

En ambas composiciones se produce una indagación de la muerte, pero mientras el poema de Saenz indaga desde el punto de vista del que ha muerto, el de Bécquer explora desde la posición contraria, desde el vivo que contempla al muerto y especula sobre el enigma de la muerte; manteniéndose, en este sentido, dentro de los límites de la lógica racional. La estructura discursiva de la rima becqueriana, tan asombrosamente paralela y no obstante tan distinta a la que encontramos en el poema de Saenz, hace permisible una analogía entre las tres escenas que acabo de describir:

Rima LXXIII, primera escena:

1 Cerraron sus ojos,
 que aún tenía abiertos;
 taparon su rostro
 con un blanco lienzo,
 5 y unos sollozando,
 y otros en silencio,
 de la triste alcoba
 todos se salieron.

La luz, que en un vaso
 10 ardía en el suelo,
 al muro arrojaba
 la sombra del lecho;
 y entre aquella sombra
 veíase, a intervalos
 15 dibujarse rígida
 la forma del cuerpo.

***La noche*, primera escena:**

La oscuridad interminable en el
 zócalo que recorre las cuatro
 paredes de mi cuarto / un poco
 más arriba del estuco un poco
 más abajo del empapelado / una
 raya una señal un amago de luz/
 una visión que no tiene nada de
 bueno me asusta y se me / erizan
 los pelos (*Sección II, Poema 1, II, 31-32*).

Rima LXXIII, segunda escena:

De la casa, en hombros
 llevarónla al templo
 y en una capilla
 30 dejaron el féretro.
 Allí rodearon
 sus pálidos restos
 de amarillas velas
 y de paños negros.

[...]
 El luto en las ropas,
 amigos y deudos
 cruzaron en fila,
 57 formando el cortejo

Rima LXXIII, tercera escena:

Despertaba el día,
 y a su albor primero,
 con sus mil ruidos
 20 despertaba al pueblo.
 Ante aquel contraste
 de vida y misterio,
 de luz y tinieblas,
 medité un momento:
 25 ¡Dios mío, qué solos
 se quedan los muertos!

La piqueta al hombro
 70 el sepulturero
 cantando entre dientes
 se perdió a lo lejos.
 la noche se entraba,
 el sol se había puesto;
 75 perdido en las sombras,
 medité un momento:
 ¡Dios mío, qué solos
 se quedan los muertos!

95 ¿Vuelve el polvo al polvo?
 ¿Vuela el alma al cielo?
 ¿Todo es vil materia,
 podredumbre y cieno?
 ¡No sé, pero hay algo
 100 que explicar no puedo,
 que al par nos infunde
 repugnancia y duelo,
 al dejar tan tristes,
 tan solos a los muertos!

La noche, segunda escena:

Se presenta ahora un pariente
 lejano, a quien sólo reconozco/
 porque tiene bigote y porque se
 peina con raya en el centro. / A
 juzgar por las repetidas venias
 que hace en una y otra direc- /
 ción, hay mucha gente en el
 recinto, aunque yo no la veo /

y como quiera que a mí no me
 hace ninguna venia, ni me / saluda,
 ni me dice nada / no
 tengo más remedio que creer que
 ya no existo (Sección II, Poema 2, II, 33)

La noche, tercera escena:

Hay sol, hay agua, hay respiración
 en los aires / [...] Hay dos
 mundos, hay dos vidas, hay dos
 muertes / eso que llaman lo uno
 y absoluto no existe. / Hay dos
 caras, dos filos, dos abismos.
 El guardián se fatiga / Ya no
 puede más con el sol, y lanza
 miradas amenazadoras / a la
 gente que pugna por entrar a verme
 (Sección II, Poemas 3, 35-36)

El éxito de la rima de Bécquer y el desconcierto que provocó (y todavía provoca) el poema de Saenz ponen de relieve la poca disposición de nuestra época para cuestionar la racionalidad como único método de conocimiento. La rima LXXIII, al igual que muchos discursos relacionados con el motivo de la muerte, más que enfrentar realmente su otredad reproducen el narcisismo humanista de pensar que no hay nada *más allá* de lo humanamente comprensible. Prolongan así el monólogo de la razón acerca de la otredad. ¿Por qué un discurso que habla *sobre* la muerte tiene mejor recepción que otro, que habla *desde* ella? En *Recorrer esta distancia* el personaje mismo proporciona respuestas:

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.
(*Recorrer esta distancia*, 259).

Con el poema 3 de la sección II concluye el tríptico mortuario. A partir del poema 4 vamos a presenciar lo “solos que se quedan los muertos”. Si en la rima de Bécquer la escena mortuoria da paso a las reflexiones de un espectador que desde fuera percibe la experiencia de la muerte, en *La noche*, ya lo vimos, da paso a la voz del que ha muerto. Y al que ha muerto no parece importarle demasiado si “vuelve el polvo al polvo” o si “vuela el alma al cielo”. El que ha muerto está inmerso en otras reflexiones:

Este pobre cuerpo, abandonado;

este pobre cuerpo, ido y botado, y bastante olvidado, con una presencia que sólo se deja presentir por la pesantez,

y con patas como palos aquí, y con brazos ardientes y paralizados allá

—ahora no existen ya esos olores extraños y desconocidos, y aun inventados, que te llevaban a los mundos que precisamente querías habitar.

Ahora los olores no son sino olores, en toda su verdad,

y sólo pertenecen a tu cuerpo, y corresponden a tu condición humana.

¿Acaso pretendías oler a rosas o a madre selvas o a ramas de pino,

para que ahora te horrorices y aun te sientas ofendido, ante los olores que expiden tus propias excreciones?

El olor, por otra parte, es un verdadero misterio;

y no estará demás recordar que tanto el nacimiento como la muerte, ocurren bajo el signo de peculiares cuanto atroces olores.

(*La noche*, 37-38).

Más que a una soledad en términos antropológicos, la conciencia del que ha muerto se enfrenta a la inmediatez del deterioro de su cuerpo; y más que repugnancia, el espectáculo le produce infinita tristeza. Conviene aquí recordar que desde muy temprano esta poética ha ido formulando una fenomenología del cuerpo radicalmente antiplatónica. *Muerte por el tacto*, por ejemplo, destacaba la necesidad de “conocer el sentido del cuerpo” (107), y en *Recorrer esta distancia* la primera lección mágica se manifestó en “este cuerpo que amo” (*Recorrer*, 264). Es pues comprensible que ahora la paulatina descomposición de ese cuerpo produzca tristeza infinita. Pero poco afecto al melodrama, el *amante de las tinieblas* aparta la mirada del cuerpo que se acaba y da paso a una serie de preguntas y recuerdos que plantean reflexiones de alcance estético y filosófico. En el poema 5, que bien podría considerarse una poética, recapitula la “obsección” que lo ha guiado desde *Muerte por el tacto*:

¿Cómo aprender a morir?

—ha de ser una cosa en extremo difícil.

Seguramente requiere mucha humildad y mucho gobierno.

Toda una vida de trabajo y de meditación.

Y si uno se pregunta para qué aprender a morir,

la respuesta surge de por sí:

aprender a morir es aprender a vivir.

Y aprender a vivir es, en definitiva, aprender a conocer;

pues no deberá olvidarse que, para conocer, primero habrá que aprender a conocer. (*La noche*, 39).

Enseguida, el *amante de las tinieblas* cambia el curso de sus reflexiones y da paso a una meditación sobre la actividad que lo acompañó toda su vida, la escritura:

En las noches, a lo largo de los años, uno se queda horas y horas, pensando muchas cosas.

Pero en realidad, uno no se queda pensando muchas cosas; la verdad es que uno se queda, y nada más.

Completamente inmóvil, mirando el vacío. Y —¿por qué no decirlo?— uno se pone triste, miserablemente triste.

[..]

Y de repente ocurre un milagro:

el rato menos pensado empieza a llover, y un relámpago te deslumbra —un sentimiento de invulnerabilidad te envuelve,

con la lluvia.

Y si te dan ganas de escribir algún poema evocador, seguramente no lo escribes;

prefieres escuchar la lluvia.

Pues una voz interior te revela que aquel poema evocador se encuentra en tu bolsillo.

Y ésta es cosa que no te causa el menor asombro, acostumbrado como estás a los prodigios:

en efecto, el poema se halla en tu bolsillo, y lo sacas, y lo miras, y lo lees.

Y de pronto te preguntas quién habrá sido su autor,

como si no supieras que aún no ha nacido. (*La noche*, 40).

Por distintos caminos la poética saenciana ha llegado a los mismos problemas textuales que afectan a la pachequiana: la tematización de su propia ficcionalidad y la ruptura con concepciones tradicionales de texto, autor y lector; pero una diferencia de énfasis indica que se trata de propuestas distintas. En Saenz tanto el texto creado como el sujeto que lo crea y el que lo activa en la lectura responden a un proceso estético distinto al observado en Pacheco, básicamente porque en la he-

chura del poema entra en juego el origen misterioso de la obra de arte. El ser del poema trasciende así los límites del poema, de su creador y de su lector, para abrirse a experiencias desconocidas. La fenomenología heideggeriana (1975, 17-87) nos enseña que en estos casos la fuerza del poema recae en la lucha del poeta por promover contactos (la mayoría de las veces peligrosos) entre el mundo de lo conocido y el enigma de lo desconocido. De aquí el carácter heraclitano de la obra de arte, de su hechura y de su experiencia por parte del lector o espectador, ya que para lograrse, cada una de estas instancias deberá arriesgarse al peligro de la lucha, que siempre requiere un ir más allá de sí mismos.⁶

El siguiente poema de esta serie (poema 6) continúa indirectamente estas reflexiones. Formalmente es un recuento vívido de la memoria, casi un catálogo de las cosas que el personaje reunió y perdió a lo largo de su vida. Tiene, por tanto, la capacidad de provocar nostalgia por el mundo que se ha dejado pero también de informar acerca del tipo de persona que era el *amante de las tinieblas*, cómo vivía, qué hacía, cuáles eran sus obsesiones, sus pasiones, qué libros leía...

A lo largo de los años, tus cosas y tus muebles se envejecen,
y se desgastan insensiblemente.

Muchos objetos desaparecen o se rompen, mientras que otros
corren una suerte misteriosa, cual si fueran seres humanos.

Un tintero de cristal de roca, que yo veneraba, fue a parar a
la policía, en circunstancias extrañas y absurdas;

una pistola automática se quedó empeñada por largo tiempo
en una chingana, y habiendo sido redimida por el Forito Cisneros,
éste la utilizó para suicidarse.

Por causa de un lente de diez centímetros de diámetro, que en
mala hora presté a un profesor, se cometieron varios hechos de san-
gre.

Unos aparatos de alta diatermia, que producían oscuros res-
plandores de color violeta, y que estaban empeñados en una botica,
fueron recuperados con mi autorización por un conocido mío,
quien comenzó a manipular dichos aparatos en forma tan impru-
dente, que cayó fulminado. Actualmente se hallan empeñados en
una sastrería, y no pienso recogerlos.

6 *Bruckner* (1978) es el texto poético que más apropiadamente lleva a cabo esta indagación del proceso de creación artística. Aquí, de manera explícita, vemos al hacedor en plena lucha creadora.

Las *Obras Completas* de Nietzsche, en doce tomos, salieron de mi cuarto una noche, para no volver jamás. Pues las empeñamos a las volandas a un chofer que manejaba un taxi, y, con el entusiasmo, nos olvidamos preguntarle su nombre y anotar el número del auto.

Idéntica cosa ocurrió con una máquina de escribir portátil, que era la niña de mis ojos. (*La noche*, 41-42).

A esta serie de cosas reunidas y perdidas sucede otra, inversamente referida al destino incierto que correrán las que todavía quedan: dibujos tallados en sillas que de tan viejas están a punto de desaparecer; una butaca en estado calamitoso; una deteriorada (aunque respetable) mesa de escribir; un antiguo velador, una pequeña mesa hecha en Viena; un desgastado estante de palo de rosa, una desvencijada mesa de ruedas; un ropero en ruinas...

El cariño con que está descrita la vejez de estas cosas inservibles y el carácter reflexivo con que es activada la memoria hacen que este recuento personal adquiera dimensión filosófica. Una conferencia de Heidegger, leída en junio de 1950 e incluida en *Poetry, Language, Thought* (1975, 165-186), servirá para establecer el marco filosófico sobre el que se proyecta este poema. Significativamente titulado "La cosa" (*The Thing, Das Ding*), esta conferencia llama la atención sobre la existencia de aquellos entes que de una manera u otra siempre están cerca de nosotros: las *cosas*. ¿Pero qué son las *cosas*? Las que a Heidegger le interesan no son ni meros objetos de representación ni pueden ser definidas en términos de su objetividad, porque antes de ser objetos, han sido proceso creativo. Y puesto que, de acuerdo a este filósofo, la fuerza del proceso creativo recae en una lucha por aproximar lo mismo (lo que soy y lo que conozco) a lo diferente (lo que no soy y lo que no conozco), el producto de este proceso (las *cosas*) poseerá la singularidad de representar esa lucha y de adquirir, por ella, estatuto artístico. Esto explica por qué el contacto con este tipo de *cosas* es síntoma de contacto con procesos agonísticos de diferenciación. El pensamiento representado, preocupado en definir las cosas por lo que empíricamente son (objetos de representación), es epistemológicamente insuficiente para reconocer en ellas algo más que la simple realización de representaciones mentales la mayoría de las veces sujetas a valores de cambio.

Los objetos que aparecen en el poema 6 resisten este tipo de interpretaciones, son *cosas* con mucha historia, con mucho misterio, y con una vejez que asusta. No valen nada, son tristes trastos pasados de moda, y sin embargo forman parte inseparable de una vida. Cargadas de mundo, estas *cosas* han dejado de ser interpretaciones de los objetos que representan,

su presencia es un desafío, su destino una premonición. Esta misma caracterización de las *cosas* es válida para el poema 7, donde la *noche*, ahora presentada como síntoma de conocimiento, a veces se manifiesta en ellas:

¿Cuánto dura la noche?

En realidad nadie sabe, aunque le haya sido asignada una duración de doce horas, por razones de orden puramente práctico.

Lo cierto es que la noche dura en el espacio, mientras que el día sólo dura en el tiempo.

Así se explica el que a toda hora del día, uno encuentre regiones en que la noche mora.

Tales regiones se identifican con el musgo, con el metal, y con el viento;

con un silencio comunicativo, que surge de las piedras, y que se suspende en el vacío.

Tales regiones suelen encontrarse asimismo en algunos rostros, que se nos aparecen fugitivamente por las calles, y que nos transmiten un mensaje.

Las regiones en que mora la noche, en pleno día, se encuentran aquí, en este papel.

y también allá, en el otro papel.

Y se encuentran en muchos lugares, en muchas personas, en muchos animales, y en muchos objetos.

A la primera mirada, y aun por el tacto y por el olor, uno puede reconocer estas regiones. (*La noche*, 44-45).

Como antes un tintero de cristal, un dibujo o una mesa, ahora las regiones en que mora la noche ya no encuentran apoyo en las premisas del pensamiento representado. Un rostro, un pedazo de papel, el silencio o el viento, contienen y expresan el lado misterioso del mundo. La conferencia de Heidegger a la que me referí anteriormente concluye precisamente preguntándose cuándo y en qué circunstancias aparecen estas *cosas*. La respuesta es significativa:

No aparecen por medio de obras humanas, pero tampoco sin la vigilancia de los mortales. El primer paso hacia esa vigilancia es detener el pensamiento de lo que meramente representan. (1975, 181).

Para Heidegger estas *cosas* son el producto de un hacer que consiste en dejar de pensar y explicar el mundo a través del orden de la representación y el sentido común, porque “en cuanto la comprensión humana busca explicación, fracasa en su intento de trascender la naturaleza del mundo y se queda sin él (Heidegger 1975, 180). También Don Juan, ante los constantes fracasos de su aprendizaje Castaneda, saca a colación las limitaciones del conocimiento humano:

Ya te lo he dicho: hay que tener un empeño inflexible para llegar a ser hombre de conocimiento. Pero tú pareces tener el empeño de confundirte con acertijos. Insistes en explicar todo como si el mundo entero estuviera hecho de cosas que pueden explicarse. (*Una realidad aparte*, 146).

Las *cosas* que aparecen en el poema de Saenz transgreden precisamente el cerco de la representación, por eso el *otro* lado de la noche se manifiesta en ellas. También por eso el personaje les guarda cariño y le causa tristeza dejarlas.

Con el poema 7 el *amante de las tinieblas* concluye su evocación de las *cosas* que lo acompañaron en el mundo de los vivos. La fuerza de la memoria, sin embargo, lo retiene en el pasado, y esta vez los recuerdos adquieren otro cariz, ya que ahora llegan como acontecimientos. Estos acontecimientos ocupan la sección III del texto, titulada “Intermedio”.

Intermedio

En esta sección (124 versos) el personaje nos cuenta, en calidad de testigo, acontecimientos que sucedieron mientras vivía y que dejaron en él profunda impresión:

Sucedió una noche de noviembre.

Angustiosamente y con ojos extraviados me debatía en medio del tormento de cuatro días sin sueño,

cuando de pronto se escucharon atroces alaridos y voces y lamentos que llegaban a mis oídos desde lo hondo de un pozo fatídico,

y que dejaban adivinar horrores sin cuento,

por lo que me invadió el terror y me quedé mudo de espanto,

contemplando silenciosamente inmóviles aguas con una negrura reluciente,

que reflejaban formas fosforescentes de personajes depravados, de multitudes ensangrentadas, de ciudades asoladas, y de seres enloquecidos. (*La noche*, 49).

Desfilan escenas de cárgada violencia. Sabemos que sucedieron *una noche de noviembre* y que, en su desarrollo, infligieron *horrores sin cuento* a ciudades que quedaron desoladas y a seres que enloquecieron de terror. Como en el poema anterior, el relato de estos hechos permite conocer cada vez con más precisión al personaje que los recuerda, esta vez mostrando qué aspectos de la realidad que le tocó vivir lo marcaron tanto que ni siquiera ahora, que está muerto, puede separarse de ellos. Los siguientes versos le dan a estos recuerdos un marco de referencialidad histórica:

No había una estrella.

No había un planeta.

No había firmamento —el cielo estaba en tinieblas.

Sin embargo, hacia el norte, una nube reflejaba el resplandor de la ciudad

y rompía el espeso manto de sombras.

Y extrañamente, en la esquina del Hospital General, en Miraflores, reinaba una oscuridad total y absoluta;

y era ésta una oscuridad ultraterrena, una oscuridad nunca vista.

Y la gente se reunía en las proximidades, guardando una prudente distancia;

y todos dirigían recelosas y asustadas miradas hacia el tenebroso ámbito

—y a ese paso, cundía el pánico.

El caso es que para terror de los habitantes, el grave prodigio persistió por espacio de largos días;

y tan sólo al cabo de una semana se hizo la luz. (*La noche*, 50).

Dos indicios espaciales (el Hospital General y el barrio de Miraflores) otorgan al relato una referencialidad histórica que va a determinar el curso del poema: las cruentas jornadas del 2 de noviembre de

1979.⁷ Un dramatismo implícito permea el alcance de esta referencialidad, ya que en ella coincide la contingencia de una masacre histórica y la celebración de un ritual popular (el día de los muertos). Esta ambivalencia, junto al impacto que el hecho en sí dejó en el personaje, nutre al poema de aquello que muchos críticos se niegan a reconocer en el discurso saenciano: dimensión histórica. En lo que sigue vamos a ver cómo la relación que este poema sostiene con los hechos históricos no genera necesariamente representaciones miméticas de esos hechos, sino que, capturándolos en sus rasgos más significativos, los desarrolla dramáticamente como síntomas del fracaso de los trabajos humanos. El fondo histórico, por tanto, estará siempre presente, pero en un sentido distinto al habitual; y aun cuando recrear el pasado al margen de sus referentes miméticos corre el riesgo de dejar incólumes a los culpables, tiene también el mérito de buscarle virtualidades a la denuncia. Esto último parece ser el propósito de "Intermedio", que se las arregla para que el horror del dato histórico nos llegue cargado de las "posibilidades" de resolución que le dieron los que lo sufrieron: esas "masas" que provocaron el caos y desestabilizaron el orden:

Poco después del misterioso suceso –que en adelante se llamaría *la maldición de la esquina*–,

pavorosos al par que inenarrables desastres se abatieron sobre la población.

Nadie en el mundo podía explicar los acontecimientos que a diario ocurrían;

y era cada vez más difícil controlar a las turbamultas enloquecidas, que se lanzaban a las calles y que provocaban el caos.

(*La noche*, 50).

Tanto las adjetivizaciones que se hacen del acontecimiento (grave prodigio, misterioso suceso, maldición de la esquina), como el simbolis-

7 Dentro del catálogo de masacres masivas que ha producido el siglo XX, la masacre del 2 de noviembre de 1979 (también conocida como la masacre de Todos Santos) destaca, como la de Tlatelolco (1968), por la violencia con que fue impuesta a un cuerpo social que durante siete días se convirtió en "multitudes ensangrentadas" en medio de "ciudades asoladas" y "seres enloquecidos". Actuando como "masa", estas "multitudes" crearon una de las más profundas crisis de legitimación del Estado boliviano. Al respecto consultar René Zavaleta Mercado, *Las masas en noviembre*.

mo de su duración (siete días) y la tónica hiperbólica con que son referidos los hechos posteriores, expresan, además de la desmesura del terror con que debió haber sido vivida la masacre, el alcance del caos que esas “multitudes” supieron crear:

En pleno día el sol se oscurecía, y la ciudad se anegaba en un mar de tinieblas.

Estruendos sobrenaturales atronaban en el seno de la tierra, y muy pronto sobrevénía un silencio de muerte.

Mucha gente, que enloquecía por causa del terror a lo desconocido, se ahorcaba.

Hombres y mujeres, niños y ancianos, incendiaban las casas para procurarse luz,

y saltaban a las llamas y se quemaban vivos.

Al cabo el sol brillaba ya con inusitado resplandor, y con esto, el pánico y la locura subían de punto.

Y así, cada día.

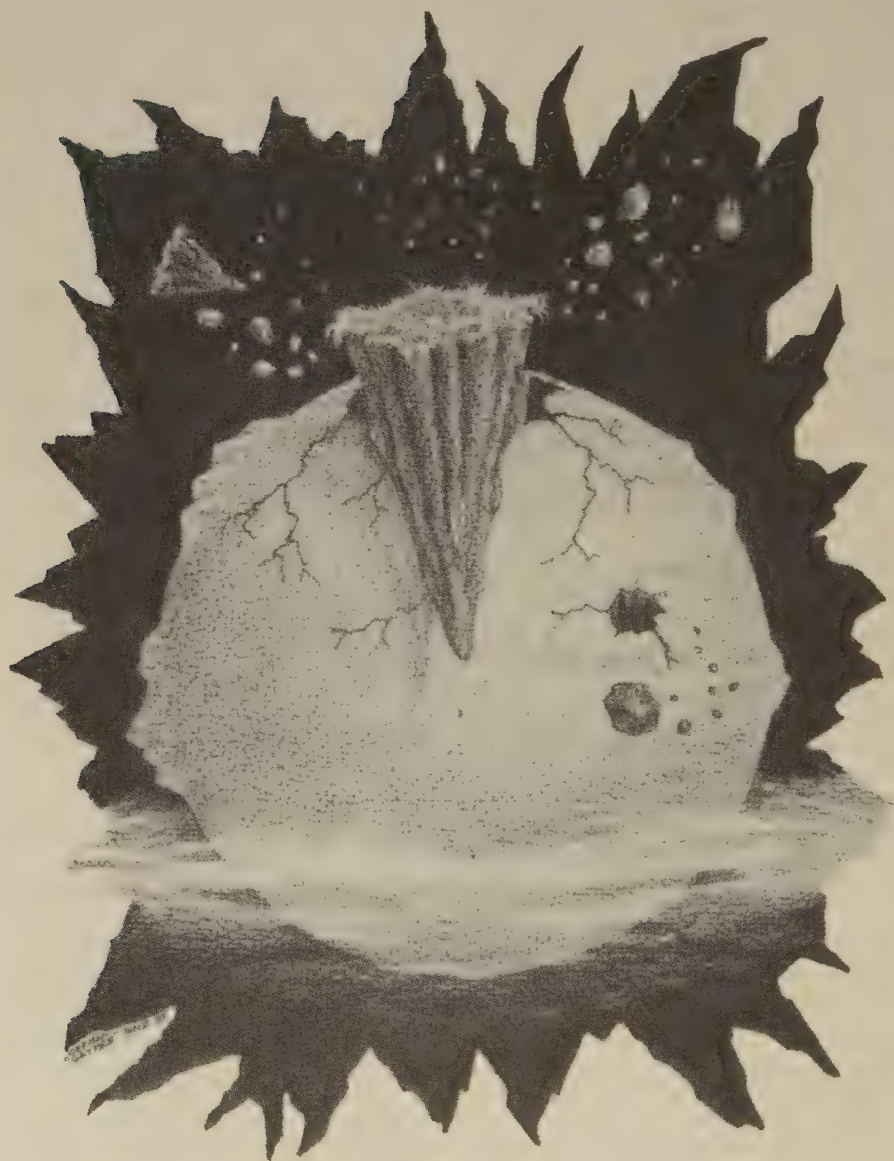
Ora una luz encubridora, ora una oscuridad aterradora, al decir de un poeta que cantaba la catástrofe.

O el calor resultaba infernal y mortal, o el frío alcanzaba el grado setenta bajo cero,

con lo que miles de personas y animales aparecían como estatuas de carne y hueso decorando las calles. (*La noche*, 50-51).

Más allá de la representación mimética del original (un golpe militar), el poema da paso a imágenes que por su intensidad y violencia podrían interpretar el terror de los que vivieron la masacre, pero también podrían funcionar como una profecía apocalíptica cantada por un poeta ante cuyos ojos el mundo y el orden que lo regía estallan en pedazos. El dibujo de Germán Gaymer que acompaña el poema es, en este sentido, revelador:

En primer plano, nos enfrenta al cataclismo de un cuerpo sólido que de tan roto y deteriorado casi ha perdido sus proporciones originales. Parte de este cuerpo ha sido expulsada o separada y, adoptando la forma de una gran estaca, crea una impresión de desquiciamiento y caos. Por su conformación, la imagen se presta a asociaciones con la



superficie terrestre, con lo cual la violencia que se percibe viene representada no tanto en el componente humano que la recibió, sino en el espesor geológico que la soportó: la tierra, el lugar donde existimos. Habría que preguntarse hasta qué punto, y por analogía, no será ésta la impresión del que recibe un balazo en la cabeza o asiste como testigo a una masacre humana; pero también habría que considerar la posibilidad de que el poema (y su dibujo) nos estén dando una profecía apocalíptica provocada por la acción de esas “múltitudes” que en noviembre crearon el caos y desquiciaron el orden.

No deja de llamar la atención que la voz encargada de dar a conocer tan graves acontecimientos pertenece a un “poeta que canta la catástrofe”. Esto sugiere similitudes con el rol que el poeta asume en la poesía pachequiana, y aun cuando el “poeta” saenciano no apunta, como el pachequiano, a “cronista” del desastre, algo en él cumple idéntica función. Al margen de representaciones miméticas de la historia, su “canto” celebra el caos y actualiza el ritmo interno de los protagonistas históricos de la masacre, en su mayoría campesinos y obreros. Basta observar el funcionamiento del relato para darse cuenta que son la elipsis y la repetición, precisamente las estrategias con que la memoria colectiva retiene la experiencia de los hechos, las fuentes dadoras de información. El cuerpo social sobre el que se descargó la violencia de la masacre de Todos Santos, ausente miméticamente, queda así presente a través de la vitalidad de su conciencia.

El resto del poema reelabora, a muchos niveles, el caos cósmico del dibujo ya comentado. A veces parodiando, otras fabulando o exagerando los acontecimientos hasta el extremo de tocar la ciencia ficción, pero siempre registrando el horror y los excesos de la violencia:

Así las cosas, de un tiempo a esta parte, unos negros, monstruosos y gigantescos, y con aire amenazador y brutal,

y con campanillas en las orejas, y con manos blancas como la nieve,

habían aparecido en las calles;

y ya de entrada, habían provocado un terror que sobrepasaba el paroxismo.

El hecho es que transitaban sin mirar a nadie, muy ensoberbecidos y prepotentes,

en extraños vehículos con esferas en lugar de ruedas, que se deslizaban a gran velocidad,

y que emitían vibraciones maléficas y de alta energía.

Y cuando se hacían las tinieblas, estos vehículos arrojaban resplandores que paralizaban,

y luego producían un rugido que embrutecía y que enloquecía, y que causaba la muerte. (*La noche*, 51-52).

El relato de Noviembre se ha convertido en metonimia de la historia latinoamericana en general y boliviana en particular, siempre expuesta a los excesos que sobre ella han ejercido (y todavía ejercen) los expansionismos desterritorializadores. Estratégicamente los actores que perpetúan estas violencias no están desarrollados ni condicionados por rasgos miméticos, son siempre fuerzas inexplicables que aparecen, como un día aparecieron los conquistadores, causan terror, no guardan ningún respeto por la vida, y con su presencia enloquecen y traen la muerte. Esta caricaturización de los protagonistas de la violencia da pie para que sus actos puedan ser representados en todo su cinismo y descaro:

Por otra parte, estos negros contaban con verdaderos batallones de esclavos;

y estos esclavos, armados de lanzas y látigos, se desbordaban en todo lo largo y lo ancho de la ciudad,

conduciendo feroces jaurías de mastines,

para arremeter contra indefensas y compactas multitudes, y sembrar el terror y la muerte.

Los negros, con suntuosas vestiduras de raro material, y con ojos que relampagueaban en la oscuridad,

vivían en el mejor de los mundos.

Ocupaban espaciosos palacios de piedra, construidos por los indios, a quienes sometían a sistemáticos tormentos;

Celebraban bestiales rituales mensuales, para convocar al Negro Cabruja, y con tal motivo, hacían correr torrentes de sangre;

[...]

intentaron repetidas veces la voladura de los cerros circunvecinos, con explosivos atómicos que, por fortuna, no se activaron;

tenían decidido bombardear ciudades, pueblos y caseríos, para probar el poder destructor de ciertos cohetes nucleares;

y con experimentos demenciales y criminales, por poco no liquidan la flora y la fauna en vastas regiones del Kollao.

(*La noche*, 52-53).

Percibida y representada como un catálogo de desastres, nuestra historia nos llega cargada de incoherencias. El poema produce una escritura de esas incoherencias, pero a su manera. Prescinde de verosimilitud realista y fidelidad histórica para, a cambio, destacar momentos privilegiados, revelar acciones, denunciar procedimientos e intenciones. Distorsiona así la representación mimética del pasado y enriquece el impacto de los acontecimientos con los carismas que da la imaginación, exactamente a la manera en que años más tarde se escribirán esos nuevos géneros narrativos conocidos como “nueva novela histórica” y “novísima novela histórica”, precisamente anclados en la ciencia ficción.⁸ Como ya sugerí anteriormente, el riesgo de tales procedimientos es siempre el de congelar el pasado en abstracciones incapaces de ofrecer una imagen de lo concreto. “Intermedio” sabe evitar estos peligros recurriendo a una fuerza capaz de conjurarlos: la distorsión paródica, que consigue proponerle una virtualidad a la historia, ya que al ser parodiados, los ejecutores de la violencia atraviesan por un proceso de debilitamiento que los acusa como responsables y los señala como contingentes. Una vez assoladas las “vastas regiones del Kollao” los instrumentos coercitivos son desautorizados, hasta el grado de quedar desvanecidos “como el humo a lo lejos”:

Largo sería enumerar los horrores que se dejaban presentir
aquella noche de noviembre,

y que se manifestaban bajo la forma de lamentos angustiosos
y de gritos desgarradores, que surgían de lo hondo del fatídico pozo,

mientras que inmóviles aguas con una negrura reluciente re-
flejaban formas siempre fosforescentes.

Lo cierto es que tan horrendas visiones se disiparon poco a
poco, y terminaron por desvanecerse como el humo a lo lejos.

(*La noche*, 53).

8 Para una revisión de los postulados de estos géneros consultar Seymour Menton, *Latin America's New Historical Novel* y Miguel Gutiérrez, *Poderes Secretos*.

Con el recuento de las jornadas de Noviembre concluyen las memorias del personaje. Haber cumplido con su historia personal y con la historia colectiva que le tocó vivir ha creado la catarsis necesaria para seguir adelante. Paulatinamente, en lo que sigue del poema, empezarán a cortarse los lazos con las immediateces del mundo de los vivos para entrar de lleno en la experiencia de lo desconocido.

La Noche

Corresponde ahora estudiar los cuatro poemas que conforman la última sección del libro, titulada "La Noche" (con mayúsculas). Saldadas sus cuentas con lo que fuera su pasado, el *amante de las tinieblas* se encuentra finalmente solo, enfrentado a la realidad de su muerte. El primer poema de esta serie se concentra en discurrir por qué esta Noche difiere de interpretaciones convencionales:

Extrañamente, la noche en la ciudad, la noche doméstica, la noche oscura;

la noche que se cierne sobre el mundo; la noche que se duerme, y que se sueña, y que se muere; la noche que se mira,

no tiene nada que ver con la noche.

Pues la noche sólo se da en la realidad verdadera, y no todos la perciben.

Es un relámpago providencial que te sacude, y que, en el instante preciso, te señala un espacio en el mundo:

un espacio, uno solo;

para habitar, para estar, para morir —y tal el espacio de tu cuerpo. (*La noche*, 57).

El enigma del cuerpo, planteado y diferido hacia el final de la sección II, reaparece, como también esa *conversación infinita* que el autor implícito se ha encargado de mantener viva y activa a lo largo de toda la obra. Si antes la realidad del cuerpo provocaba tristeza y dolor, ahora ese mismo cuerpo es la *morada* en la que han de suceder los últimos acontecimientos de la poética saenciana. Pero asumir esa *morada* no parece tarea fácil, demanda y exige severas renunciaciones:

Pues existe un mandato, que tú deberás cumplir,
 en homenaje a la realidad de la noche que es la tuya propia;
 aun a costa de renunciamientos imposibles, y de interminables
 tormentos,
 deberás decir adiós, y recogerte al espacio de tu cuerpo.

Y deberás hacerlo, sin importar el escarnio y la condena de
 un mundo amable y sensato. (*La noche*, 58).

Desvincularse en definitiva de los lazos que atan a la existencia
 cotidiana es la exigencia requerida. Podrá entonces el sujeto recogerse
 a esa última *morada* que es el cuerpo. Podrá, finalmente, morir:

pues en realidad recogerse al espacio del cuerpo es morir.

Pero aquí no se trata de morir.

Aquí se trata de cumplir el mandato; y por idéntica razón,
 habrá que vivir.

Y tan es así, que no se podrá cumplir el mandato, sino a con-
 dición de recogerse al espacio del cuerpo, con el deliberado propó-
 sito de vivir.

Lo cierto es que aquel que acomete tan alta aventura, no ha-
 ce otra cosa que ocultarse de la muerte,

para vislumbrar así la manera de ser de la muerte. (*La noche*, 59).

Una vez más el poema cuestiona el atavismo cultural de concebir
 la muerte como acontecimiento negativo de ninguna manera recon-
 ciliable con el vivir. De acuerdo a esta lógica poética eso que llamamos
morir no convierte al sujeto en difunto, más bien lo transfiere de una
 forma de realidad a otra, y lo invita al conocimiento de esa otra realidad.
 Así lo entendía Nicolás Estefanic cuando dirigiéndose a Felipe Delgado,
 cuyo padre acababa de morir, le decía:

“No es suficiente vivir, hay que conocer; y para conocer habrá que morir.
 Te equivocas si crees que la muerte se opone al conocimiento: el conoci-
 miento se revela con la muerte”. (*Felipe Delgado*, 56).

El *amante de las tinieblas*, que ha dedicado toda su vida a escudriñar
 estos misterios, tiene ahora la posibilidad de conocerlos. Ha muerto

para el mundo y para la realidad que conocemos, pero continúa existiendo en las increíbles realidades a las que ha llegado. Aquí radica el logro y la originalidad de la propuesta saenciana, haber conseguido que la experiencia de la muerte no sea, como registran otras literaturas y consolida la crítica, el límite de la representación. El hecho de que en estos poemas la muerte del protagonista no cierra la historia subvierte un lugar común en el imaginario cultural, tan asimilado a la idea de que con la muerte todo se acaba. El argumento podría dar pie a una serie de consideraciones socio-culturales, ya que precisamente sobre este convencimiento los discursos autoritarios han perpetuado sus violencias y sus excesos, confiando siempre en que la muerte de sus víctimas garantizaría su silenciamiento. Pero esto, claro, ya es materia aparte y merecería un estudio aparte.

A partir del siguiente poema entramos de lleno a los últimos acontecimientos de la poética saenciana que, como adelanté, han de suceder en esa *morada* que es el cuerpo, una vez que el personaje ha cortado sus vínculos con los detalles (recuerdos, memorias, nostalgias) que todavía lo ataban al mundo de los vivos. No es pues sorprendente que el lenguaje, en estas circunstancias, cambie de tono y que un giro se opere en el habla del personaje, ya que el curso de su pensamiento y el ordenamiento de su conciencia empiezan a razonar de manera distinta a la habitual. Formalmente el discurso vuelve a esas formas paradójicas de expresión ya observadas en poemas anteriores:

En todo caso, tu morada, tu ciudad, tu noche y tu mundo,
se reducen a tu cuerpo;

y quien lo habita no eres tú, sino el cuerpo de tu cuerpo.

Pues el cuerpo que te habita, en realidad, eres tú;

sólo que tu cuerpo deja de ser tú,

y pasa a ser él.

Imagínate, el cuerpo que eres tú, habitando el cuerpo que
es él.

y que no por eso deja de ser tú.

De ahí el habitante, o sea, el cuerpo de tu cuerpo; y de ahí,
asimismo, el habitado, o sea, tu cuerpo. (*La noche*, 60-61).

Resistiendo hasta el final todo tipo de ordenamiento lógico, el poema continúa creándole laberintos al lector. ¿Qué esconden estas paradojas? ¿Hasta qué punto el autor implícito quiere, a través de ellas, garantizar la oscuridad de su discurso? De cualquier manera estos versos permiten más de una interpretación. Una fenomenología del cuerpo verá en ellos una emancipación de la metafísica platónica que tanto ha privilegiado la primacía del alma sobre la materialidad física, ya que convertir el cuerpo en *morada* equivale a otorgarle estatuto de igualdad respecto al alma. De aquí su importancia y su cuidado. Pero para quien se interese más en una semiótica de la interpretación y haya seguido de cerca la jornada del personaje, los versos citados serán síntoma del recogimiento a esa última *morada* que es el cuerpo. Y allí, en esa *morada*, le será revelado al *amante de las tinieblas* eso que ha estado buscando durante toda su vida y toda su obra: el conocimiento del *otro* lado de las cosas, que implica el encuentro con ese *otro* que de una manera u otra también lo ha acompañado desde el inicio de su jornada. A veces como una *visión* que enamora, o como un *visitante* que invita a la aventura; otras, como una pulsión que exige del sujeto un salir de sus límites. A este *otro* sólo podemos referirnos como al “desconocido” y si queremos indagarlo tendremos que aceptar la validez y legitimidad del conocimiento de lo desconocido, es decir, de un conocimiento que la filosofía analítica ha rechazado sistemáticamente pero que filósofos como Nietzsche, Heidegger, Blanchot o Derrida; y lógicas culturales anti hegemónicas han cultivado cuidadosamente.

Nutrida hasta la obsesión con el presentimiento de ese *otro*, la poética saenciana apuesta a esta forma de conocimiento sin angustia, sin miedo, más bien con celebración y sentido del humor. También importante es destacar que a sus personajes no les atrae la idea de apropiarse del *otro*, tampoco el deseo de fundirse con él (síntesis hegeliana que reduciría lo desconocido a lo conocido). Al contrario, lo que los apasiona es la idea de exponerse al vértigo del conocimiento, para crear con esa otredad instantes de intimidad que eliminan cualquier deseo de posesión. En estos contactos el sujeto no se conciliará con el *otro* porque éste, aun cuando en ocasiones lo habite, será siempre lo que lo excede, lo infinitamente separado y, por eso mismo, intensamente amado y deseado.

Esta idea de que una otredad desconocida y ambivalente está afectando la integridad del sujeto no puede ya ser interpretada como una simple crisis de identidad, básicamente porque la fragmentación de esa unidad que es el yo más que dislocamiento produce celebración. Esto explica por qué el *amante de las tinieblas* más que un habitante de su cuerpo se

autopercebe como un habitado, y por qué esa sensación de que “algo que no soy yo” está actuando en “el sitio en el que existo” es celebrada y hasta deseada. Con esta atmósfera de deseo llegamos a la última composición de *La noche*. En ella, el personaje asumirá su destino y encontrará respuestas a esas preguntas que desde *Muerte por el tacto* ha venido planteándose y que, en rigor, son metonimias de la pregunta por el *otro*: ¿Qué es el *otro* lado de la noche? ¿Qué es el cuerpo? La respuesta a la primera pregunta puede considerarse una poética, ya que en ella están expresados y sumariamente desarrollados los principales planteamientos saencianos:

¿Qué es la noche? –uno se pregunta hoy y siempre.

La noche, una revelación no revelada.

Acaso un muerto poderoso y tenaz,

quizá un cuerpo perdido en la propia noche.

En realidad, una hondura, un espacio inimaginable.

Una entidad tenebrosa y sutil, tal vez parecida al cuerpo que te habita,

y que sin duda oculta muchas claves de la noche. (*La noche*, 62).

El valor de esta respuesta no depende, como en el acertijo o la adivinanza, de una habilidad para descubrir el enigma, sino de una capacidad para admitir que la indagación a lo desconocido está desprovista de resultados o finales. Más que el esfuerzo de una conciencia que fija significaciones, el conocimiento de lo desconocido es el producto de una voluntad que abre horizontes. Es actividad en curso, algo que “uno se pregunta hoy y siempre” y cuya respuesta raya inexorablemente en el “acaso”, el “quizá”, o en la sospecha de estar indagando “honduras inimaginables”. Estas “honduras” remiten siempre a esos rostros que en Saenz expresan el conocimiento de lo desconocido: La Noche, el Cuerpo, Tú,

Cuando pienso en el misterio de la noche, imagino el misterio de tu cuerpo,

que es sólo una manera de ser de la noche;

[...]

En las infinitas concavidades de tu cuerpo, existen infinitos reinos de oscuridad;

y esto es algo que llama a la meditación.

Este cuerpo, cerrado, secreto y prohibido; este cuerpo ajeno y temible,

y jamás adivinado ni presentido.

Y es como un resplandor, o como una sombra:

sólo se deja sentir desde lejos, en lo recóndito, y con una soledad excesiva, que no te pertenece a ti.

Y sólo se deja sentir con un palpito, con una temperatura, y con un dolor que no te pertenecen a ti. (*La noche*, 63).

Es evidente que aquí la *conversación* apela a un interlocutor con quien el personaje puede compartir un alto grado de intimidad. ¿Quién es? Tal vez ese desconocido tan celebrado y deseado que en ocasiones lo habita, o quizá reminiscencias de aquella *visión* o de aquel *visitante* de los primeros poemas. Cabe también la posibilidad de un diálogo interno y hasta de algún guiño al lector. De cualquier manera es una otredad que reenvía a esa perturbación en que se ha convertido el cuerpo y que ahora cobra dimensiones espectaculares:

Si algo me sobrecoge, es la imagen que me imagina, en la distancia;

se escucha una respiración en mis adentros. El cuerpo respira en mis adentros.

La oscuridad me preocupa –la noche del cuerpo me preocupa.

El cuerpo de la noche y la muerte del cuerpo, son cosas que me preocupan. (*La noche*, 63-64).

En estas condiciones de máxima tensión se produce la segunda pregunta del poema, formulada literalmente en la última página del libro:

Y yo me pregunto:

¿Qué es tu cuerpo? Yo no sé si te has preguntado alguna vez qué es tu cuerpo.

Es un trance grave y difícil.

Yo me he acercado una vez a mi cuerpo;

y habiendo comprendido que jamás lo había visto, aunque lo
llevaba a cuestas,

le he preguntado quién era;

y una voz, en el silencio, me ha dicho:

Yo soy el cuerpo que te habita, y estoy aquí, en
las oscuridades, y te duelo, y te vivo, y te muero.

Pero no soy tu cuerpo. Yo soy la noche. (*La noche*, 64).

Si antes las respuestas eran postuladas desde un “acaso...” o un “quizá...” que eran siempre verbalizaciones del personaje que las proponía, ahora son locuciones independientes. La imposibilidad de exigirle respuestas a la duda y ese deseo de conocer lo desconocido ha llevado al personaje a salir de sí mismo. El resultado es la súbita emergencia de *otra* voz y la oportunidad que tiene el lector de escucharla. Logro legítimo de esta poética, haber creado las condiciones para que hable *otro* saber, *otro* pensar, *otro* sujeto. En el caso de Saenz esta situación no viene dada por la práctica de un discurso indirecto libre —estrategia con que las narrativas occidentales liberan a sus personajes del control autorial— sino por un eclipse del sujeto logocéntrico. Este eclipse es logrado con estrategias provenientes de la tradición oral, como la estructura de repetición, el relato de informe (“me ha dicho”) y la persistencia de un mismo tema o motivo abordado en distintos momentos y desde distintas perspectivas. También interesante es observar que el desplazamiento de la voz inicial no autoriza la sublimación de la otra; al contrario, la voz emergente reinstala el juego infinito de ser y no ser y nos recuerda la condición inestable de todo conocer: “Yo soy el cuerpo que te habita... / pero no soy tu cuerpo. Yo soy la noche”. Inmediatamente nos vemos remitidos a la primera pregunta: ¿Qué es la noche? Y ya sabemos que la noche...

El juego de ser y no ser, junto al curso que toma la dialéctica pregunta—respuesta sirven para nunca realmente terminar, porque una vez alcanzada la respuesta, ésta remite de nuevo a la pregunta. El mismo efecto que este circuito infinito tiene en el personaje, tiene en el lector que lo ha seguido a lo largo de su historia y que ahora escucha, como él, las palabras de ese *otro*. Jugada maestra que el autor implícito le hace al lector: inmiscuirlo en una situación que en sí misma es ya una subversión, dado el origen dispar de sus participantes. Uno (el lector)

está vivo, en el mundo de *aquí*, y el *otro* hace rato que ha muerto y actúa desde el mundo de *allí*. Como si esto no fuera suficiente, a ambos les toca escuchar a un tercero que, con su habla, disuelve cualquier pretensión de abarcar si no la realidad, al menos las versiones que nos hacemos de ella. El lector más displicente participa de este ardid y en la medida en que no abandona el texto, lo legitima.

Así concluye el último poemario de Saenz, con la virtual desaparición del personaje que tantas veces hemos visto embarcarse en proyectos increíbles para buscar, a veces encontrar, casi siempre perder lo encontrado, pero sobre todo continuar y desear... Y si los acontecimientos que nos relató fueron reales para él, que los vivió y los murió, ¿por qué no podrían ser posibles para nosotros, sus lectores? Todo dependería de nuestra capacidad para aceptar (o rechazar) que el mundo tiene "honduras inimaginables" y que, por eso mismo, invitan a interrogar lo desconocido. Mientras esta interrogación se mantenga viva y activa, poéticas como la saenciana continuarán abriendo rutas al conocimiento. Porque nada se ha agotado.

Dilemas de la poesía latinoamericana de fin de siglo

Crearle alternativas a las hegemonías discursivas y al avance de la modernidad civilizatoria ha sido, a fines del siglo XX, una de las más tenaces expresiones de lucha por la autodeterminación cultural. Cuando este gesto ético se expresó en lenguaje poético adquirió alcances y proyecciones que rebasaron la logística de la rebeldía y la denuncia, concibiendo nuevas y creadoras expresiones artísticas. A través del estudio de dos poéticas específicas, este libro quiso indagar algunas zonas desde las que la poesía de fin de siglo dialogó con su época y le ofreció sus más preciosos hallazgos. Una cita de Saint-John Perse pronunciada el 10 de diciembre de 1960 le dio a esa indagación un marco de referencialidad que situó a la poesía en relación de conflictividad con los haceres de la modernidad:¹

La poesía no recibe honores a menudo. Pareciera que la disociación entre la obra poética y la actividad de una sociedad sometida a las servidumbres materiales fuera en aumento.

Otra cita, proveniente de Eugenio Montale, sugirió que además de no ser mercancía, la poesía es “un fenómeno que conocemos muy

1 Tomo el término en el sentido negativo que le atribuye Dussel: la modernidad como justificación de una praxis irracional de violencia fundada en el mito civilizatorio (1492, *El encubrimiento del otro*, 174-180).

poco". Conviene ahora complementar estas citas con una de las últimas reflexiones de Octavio Paz en torno al discurso poético:

Un poema puede ser moderno por sus temas, su lenguaje y su forma, pero por su naturaleza profunda es una voz antimoderna. El poema expresa realidades ajenas a la modernidad, mundos y estratos psíquicos que no sólo son más antiguos sino impermeables a los cambios de la historia ...aunque atada a un suelo y a una historia, [la poesía] siempre se ha abierto, en cada una de sus manifestaciones, a un más allá transhistórico. No aludo a un más allá religioso: hablo de la percepción del otro lado de la realidad. (*La otra voz*, 133).

Enunciadas desde un contexto histórico-cultural como el latinoamericano, las propuestas poéticas de José Emilio Pacheco y Jaime Saenz le dan a estos diagnósticos una densidad y una especificidad que permiten apreciar de cerca los distintos roles y cambios de piel que adoptó la poesía latinoamericana en los años de fin de siglo.

En la década de los 60 y 70 el discurso poético latinoamericano era generalmente enunciado –y apreciado– según sus grados de pertenencia ideológica: o se daba como respuesta estética a la condición de explotación del continente (y en este caso un Neruda, un Cardenal o un Benedetti eran modelos paradigmáticos), o se situaba al margen de estas exigencias y constituía discursos de dislocación desvinculados del devenir histórico (Borges y Lezama fueron emblemas de esta posición). En la década de los 80, y con más fuerza en los 90, el criterio ideológico entró en crisis a raíz del impacto postmodernista que permeó la sensibilidad de la época y legitimó una estética de desarraigo y desintegración como la mejor posibilidad de expresión artística e interpretación cultural.

La poesía de Pacheco, hábil dismanteladora del poder discursivo y del valor de conceptos tradicionales de texto, autor y lector, fue inmediatamente percibida como postmoderna. Su propuesta de lo que he llamado "poema nómada", su visión del poeta como alguien que "ha conquistado para siempre un sitio a la izquierda del cero", y de la poesía como un conjunto de "piruetitas verbales, suspirillos dolorosos" que nada pueden frente a una historia que hace tiempo "nos dejó hablando solos" (*Tarde o temprano*, 78, 106, 76), avalaban este tipo de lectura. Curiosamente la poesía de Saenz, que iba todavía más allá en sus exigencias de reorientar el pensamiento y ensanchar la percepción, nunca fue percibida como postmoderna, pese a que su discurso no cesa de recordarnos que "no se ha comprobado aún nada" y que, por eso mismo, es necesario conspirar "contra la armonía" y pensar "lo que no se sabe". (*Muerte por el tacto*, 106, 111).

Los cinco capítulos que conforman este trabajo han ido mostrando hasta qué punto el efecto de fragmentación y desintegración de verdades establecidas que apreciamos en estas poéticas no constituye una respuesta obediente a las fórmulas postmodernas. Pacheco, que formalmente practica una estética postmodernista, éticamente es anti-postmoderno. La deslegitimización identitaria y el desarraigo cultural que provoca la retórica postmoderna no puede de ninguna manera conciliarse con un discurso que, como el suyo, toma en cuenta la herencia indígena, dialoga con sus "grandes relatos" y postula, desde al desastre creado por una modernidad desigual, una vigorosa ética de responsabilidad. Esta inadecuación a la que llega su poesía frente al proyecto postmoderno delata las insuficiencias de éste (y de sus teóricos) para tocar y entender procesos culturales que arrastran memorias coloniales y realidades multiétnicas. En estos contextos el "otro" es algo más que una diferencia teórica fácilmente incorporable a modelos globales; al contrario, es una realidad lacerante que lucha por preservar una identidad cultural y dialogar, en igualdad de condiciones, con los que percibe como sus "otros".

En el lado opuesto Saenz, que desde muy temprano declaró su insatisfacción con las ofertas de la modernidad civilizatoria, a la que percibió como "el advenimiento de una tecnología utilitaria en función del embrutecimiento colectivo" (1975, 1) comparte con Montale esa idea de que la poesía es todavía "un fenómeno que conocemos muy poco". Uno a uno sus poemas nos enseñan que la poesía es desestabilizadora porque sustrae al sujeto del pedazo de realidad que le ha sido impuesta por los aparatos de la cultura. Fuera del cerco de la representación, el sujeto queda enfrentado a la precariedad de su existencia y confronta la necesidad de luchar por un espacio habitable. Tanto la poética de Pacheco como la de Saenz se producen a raíz de una búsqueda de espacio para habitar. La búsqueda adquiere características de lucha porque el espacio deseado no es cosa fácil de encontrar, sino obra por la que habrá que luchar. Y ya que ninguna de estas poéticas renuncia a la lucha, lo que las diferenciará será el modo de asumirla.

Los primeros dos capítulos mostraron que la poética pachequiana emerge de una coyuntura concreta: la tierra (Tlalpax), que alguna vez fue para el sujeto una morada simbólicamente garantizada por el movimiento del sol en la cultura náhuatl, se ha convertido en un sitio de desastre que tiende a su destrucción. El sol, que era su sustento, se ha detenido. A partir de este quiebre la poesía de Pacheco va sensibilizándose a los efectos devastadores de una modernidad que no ha sabido

cultivar respeto por la vida ni responder las demandas de sociedades pre-modernas, multiétnicas y multilingües empujadas a convivir con modelos modernos que, como diría Saenz, no se adecúan, a sus "modos de ser" y mucho menos a sus "modos de estar" (Saenz, Introducción a *Asistir al tiempo*, de Blanca Wiethüchter). La modernidad consumista y el espacio urbano no tardan en constituir elementos de un discurso cada vez menos dispuesto a concebir la poesía como búsqueda de morada, porque ahora lo relevante y necesario es registrar el horror de la historia y la precariedad que afecta a todo ser vivo. Poemas como "Lectura de los Cantares Mexicanos", "Los monstruos" o "La noche nuestra interminable" son explícitos al respecto, nos recuerdan el colapso del mundo náhuatl a raíz de la conquista, los efectos devastadores de la modernidad y el fracaso de los trabajos humanos:

[...]
 Los mexicanos estaban muy temerosos.
 Miedo y vergüenza los dominaban.

Y todo esto pasó con nosotros.
 Con esta lamentable y triste suerte
 nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos.
 Las casas están destechadas.
 Enrojecidos tienen sus muros.
 Gusanos pululan por calles y plazas.

Golpeamos los muros de adobe
 y es nuestra herencia una red de agujeros. (*Tarde o temprano*, 66).

Cada país suele mostrar temeroso
 una pinacoteca de sanguinarios ladrones.
 [...]
 el arte de gobernar
 no ha producido sino monstruos. (*Los trabajos*, 55).

Y en dónde yace la esperanza, de dónde
 va a levantarse el día que sepulte
 la noche nuestra interminable doliendo. (*Los trabajos*, 42).

El trabajo de Saenz también es sensible a los efectos devastadores de la modernidad y sus agentes históricos, pero de distintas maneras. Aquí la lucha por un espacio para morar no se detiene, y la sobrede-

terminación de la historia enfrenta respuestas que además de crearle virtualidades al genocidio cultural, desautorizan la episteme de una época.

En base a estos señalamientos y teniendo en cuenta que tanto Saenz como Pacheco escriben en países predominantemente indios, donde la modernidad no ha logrado una des-indianización real y menos aún una incorporación de las naciones originarias a la nación criolla, se ha postulado en este estudio que una manera de apreciar las diferencias entre una y otra poética es a partir de la proximidad o distancia que cada una de ellas toma respecto a la porfiada persistencia de lo indígena en sus obras. Acercarse o distanciarse de epistemes indígenas implica la búsqueda de "otra lógica" para entender nuestros procesos artísticos y llenar así los vacíos que dejan teorizaciones desvinculadas del espesor cultural sobre el que éstos se enuncian. Dialogar con lógicas culturales indígenas supondrá entonces verdaderas ganancias culturales de ninguna manera limitadas a las expectativas pobres del indigenismo y sus derivados; porque no basta representar al indio o poblar un poema de citas e ilustraciones indígenas. Hace falta admitir la perturbadora presencia de *otra gramática* en el horizonte cultural y dialogar con ella.

Donde mejor se aprecian las "ganancias" de este procedimiento es en la conciencia que adquirimos de que al contacto con la racionalidad indígena nuestro sistema referencial queda desestabilizado y nuestro lenguaje empieza a encontrar palabras y significados que antes no tenía porque, divorciado de sus referentes indígenas, contaba únicamente con los que le proporcionaba su herencia colonial. El concepto que solemos tener de lo que es un poema, por ejemplo, se descoloca frente al modo en que la epistemología prehispánica concebía lo que hoy día llamamos expresiones artísticas y que entonces eran formas rituales de suscitar el pronunciamiento de lo desconocido y de este modo construir conocimiento. En la cultura náhuatl, ya lo vimos, la poesía (*Flor y Canto*) es síntoma de las posibilidades que tiene el sujeto para salir de sí mismo y del sitio de lo efímero (la Tierra) para acercarse a formas alternativas de conocimiento.

En el caso de las culturas andinas la devastación sufrida por efectos de la conquista hace muy difícil situar el rol que pudo haber tenido la poesía. Investigaciones recientes, sin embargo, han indagado la dimensión estética de estas culturas basándose en una reconstrucción de la percepción que éstas tenían, y todavía tienen, del concepto de "belleza". En "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al Tinku" Verónica Cereceda ha mostrado la complejidad que en estas culturas alcanza el concepto de belleza. Más que poseedora de un valor en sí, la belleza expresa diferentes grados de intensidad, desde el "encanto tran-

quilo" hasta el "pavor sagrado". La sensibilidad convencional, acostumbrada a concebir el arte en su encanto tranquilo, difícilmente puede apreciarlo en su pavor sagrado, cuando lo bello encarna algún sentido de peligro y, a la manera de *Flor y Canto*, aproxima al sujeto al vértigo de lo desconocido. Salta a la vista que en este contexto el concepto de "belleza" es distinto al que postula la estética occidental. Mientras en esta tradición el "arte" y lo "bello" son percibidos como una realidad elevada nacida de un espíritu —el europeo— capaz de conciliar la idea con su representación sensible (Hegel, 32, 117), en la lógica cultural andina la belleza no se manifiesta como "separada" del mundo sino como ritualización de los distintos contactos que se pueda crear con él. Posee por tanto distintos grados de expresión. Puede darse a través de una conciliación de contrarios, pero también a través de una abierta irreconciliabilidad. En las culturas andinas las "cosas más hermosas" son precisamente aquellas que se niegan a la conciliación.

La poesía de Saenz se arraiga en estas formas extremas de belleza, cultivando en su discurso referentes andinos que sirven para construir un nuevo campo de reflexión. La de Pacheco en cambio tiende a distanciarse de sus referentes náhuatl una vez que éstos le proporcionan un archivo de la violencia. La importancia que para este estudio tiene un poema como "Arbol entre dos muros" estriba en hacer visible este distanciamiento. Sus primeros versos, tan directamente implicados con la epistemología náhuatl, celebran el nacimiento de un mundo de aspectos extraordinarios, donde los contrarios (día-noche) más que reproducir binarismos convencionales son rostros complementarios que, sin fundirse el uno en el otro, ritualizan la experiencia de un orden ignorado por el saber occidental y simbólicamente representado por el curso del sol. Hacia el final del poema el curso solar (tiempo histórico indígena) colapsa ante la irrupción de una temporalidad distinta (tiempo histórico de la modernidad), que detiene su movimiento. Recrea así "Arbol entre dos muros" el profundo sentido apocalíptico de la cosmogonía náhuatl, según el cual la tierra es el sitio de lo efímero porque todo en ella está amenazado de extinción. Pero lo que el discurso pachequiano ya no considera es el poder transgresor que en esta cosmogonía tienen los caminos de *Flor y Canto*, es decir, esa ocasión que tienen los mortales de crearle virtualidades al desastre, actualizando en la tierra conocimientos que están más allá de ella. Sistemáticamente el discurso pachequiano parece no encontrar modos de establecer relación con estos caminos. Se enfrenta así al triunfo del tiempo histórico de la modernidad:

Esta es la tierra que nos dieron:
sombra recalentada por el sol.

[...]

Aquí vivimos,

Aquí dejamos nuestras vidas.

Un lugar moribundo (*Los trabajos*, 62, 64).

Muy claramente los deícticos espaciales señalan que es aquí, en la tierra, y no en una participación con lo que está más allá de ella, donde se produce el discurso pachequiano. Y puesto que ambas demarcaciones conforman el sitio de lo efímero, no encuentra esta poética un espacio para morar. En este sentido es, como observé en el Capítulo II, una poesía en tiempos de indigencia, porque registra la caída del ser humano en la modernidad en que están inmersas sociedades *abigarradas*² como las latinoamericanas. Un círculo vicioso bloquea cualquier salida, porque estar en esa *modernidad* supone ya estar en violencia. Y no se escapará de ella sin incrementarla.

En el caso de Saenz el dilema de tener que morar en el sitio de lo efímero (que conlleva el dilema de tener que expresar con el único lenguaje que conocemos experiencias que están más allá de él), es resuelto por otras vías. Para encontrar morada en la tierra esta poesía recurre a estrategias propiamente andinas. Busca por tanto crear en la tierra lo que está más allá de ella. El producto de esa creación va a ser la obra de arte, que es donde cristaliza el proyecto de hacerse un espacio para morar-en-este-mundo.

Lo anterior permite formular la siguiente relación: si la tierra es por definición el sitio de lo efímero y lo cerrado, el espacio creado por el arte va a ser una espacialidad liberada que acontece como lucha, porque su objetivo es abrir lo que estaba cerrado para ver lo que estaba oculto. Acción infinita, porque de acuerdo a esta dialéctica ninguna apertura es terminal, sino más bien provisional. La poética saenciana expresa literalmente el carácter permanente y peligroso de este proyecto desocultador. Asume la necesidad de "ver mejor la luz de las cosas" (*Muerte por el tacto*, 96) y también los riesgos que impone la creación artística: "Poeta es el que hace. El que vive. El peligro se llama poeta" (*Felipe Delgado*, 164).

2 El término pertenece a René Zavaleta Mercado y sirve para pensar formaciones sociales en las que coexisten desarticuladamente distintas concepciones del mundo: modernidad y pre-modernidad, capitalismo y formas de producción agraria. Esta teoría del "abigarramiento" está expresada y desarrollada en *Lo nacional-popular en Bolivia* (1986).

En la poética pachequiana, al contrario, la sobredeterminación del tiempo histórico de la modernidad y la conciencia que de éste se adquiere prevalecen sobre la creación artística, que se ve forzada a existir bajo el signo de la violencia. La vigencia del "horror creciente de este mundo" y la certeza de que "ya progresamos hacia el fin del mundo" (*Los trabajos*, 42, 16) son heridas profundas y constantes en esta poesía. No admiten salida. Cuestionan todo, incluidos los caminos de *Flor y Canto*:

Mis paginitas, ángel de mi guarda, fe
de las niñeces antiquísimas,
no pueden, no hacen peso en la balanza,
contra el horror creciente de este mundo. (*Los trabajos del mar*, 42).

En Saenz los caminos de *Flor y Canto* pueden, hacen peso en la balanza, porque le abren al sujeto la posibilidad de explorar lo *otro* que no es él. Entrar en contacto con esta otredad resulta altamente subversivo porque expone al abismo de lo desconocido y convierte al hablante (y al lector) en aprendices de saberes que la metafísica occidental todavía no admite como interlocutores culturales.

Los nexos que entre el pensamiento saenciano y el heideggeriano se han postulado en este trabajo surgen precisamente de la preocupación que en ambos casos suscita el contacto con lo desconocido y la proximidad con la muerte.³ Esta preocupación, que a Heidegger le ha valido la acusación de "fenomenólogo bastardo", ha sido el acto epistemológico que rompió con la tradición metafísica occidental y dio paso al pensar postmetafísico. Consiste este pensar en el dislocamiento de esa descripción que la filosofía había hecho del sujeto: animal racional que piensa y conoce. La postmetafísica cuestiona ese "conocer" al postular que la percepción racional conduce a un tipo de saber, pero no al único. Esta singular aproximación a la filosofía tiende puentes entre ésta y lógicas culturales que, como la náhuatl y andina, también relativizan el valor terminal de la racionalidad humana. Pero a diferencia de Heidegger, que sitúa sus reflexiones en un plano exclusivamente onto-

3 Algunas observaciones heideggerianas respecto a la naturaleza del ser humano sostienen mi argumento. Entiende Heidegger que la proximidad con la muerte además de ser el atributo más característico de los mortales, también es la llave que permite explorar *más allá* de la tierra y construir en ella un espacio para *morar*. Si bien dispersas a lo largo de su obra, estas reflexiones están "condensadas" en un artículo titulado "Building, Dwelling, Thinking" e incluido en *Poetry, Language, Thought*.

lógico, la poesía de Saenz (y también la de Pacheco) requieren un “salir” de la neutralidad reflexiva y un anclaje histórico y cultural. De aquí que el desafío metafísico de lo otro, lo desconocido, resulta inseparable del desafío material del Otro histórico y cultural, visible en la persona de un aymara, un cholo o un cargador. Modelada sobre esta concepción del conocimiento, la obra de Saenz confronta el abismo de lo desconocido y se instala a vivir en él. Encuentra así espacio para morar. A este espacio me he referido como “principio espacial del estar” (capítulo IV), entendiendo por ello una espacialidad peligrosa a la que el sujeto accede a través de una lucha por extenderse más allá de sus límites, para tocar lo inconcebible desde una perspectiva filosófica analítica. La lucha, ya lo vimos, no conoce finales, es más bien acción en curso. Cuando ya parece haber concluido, nuevos horizontes se abren para el sujeto, que es siempre empujado “... más allá del más allá de todos los caminos” (*Recorrer esta distancia*, 265). En su momento de mayor tensión, *más allá de todos los caminos* señala el contacto con la extrema otredad de la muerte. Indaga así la poesía saenciana lo desconocido por antonomasia, lo que excede por completo al sujeto y lo expone al vértigo del conocimiento.

Llegado este punto, distinguir al poeta del filósofo equivale a equipararlos a los dos. De tal manera se ha producido entre ellos un diálogo que sin confundirlos los acerca. No en vano los momentos más provocativos del discurso saenciano son precisamente aquellos donde la poesía se convierte en fundamento de una filosofía que exige *pensar más*. Versos irreverentes, que ponen en tela de juicio las capacidades cognoscitivas del sujeto racional, sugieren que éste ignora que es posible sostener una relación con lo desconocido. Otros, en cambio, “lo saben en toda su magnitud” (*Muerte por el tacto*, 99) y están representados por esas marginalidades culturales tan difíciles de admitir como fuentes de conocimiento: los *aparapitas*, los poetas, los brujos... Quedan incluidos en este catálogo de marginalidades esos personajes que tanta controversia han creado alrededor de la obra de Saenz y que, en rigor, son una clave importante para dimensionar su discurso: los muertos.

Si ahora consideramos que también en la lógica cultural andina los muertos, más que los vivos, son percibidos como fuentes de conocimiento y que por eso mismo son merecedores de un lugar sagrado en la creación, su presencia en la poética saenciana exige lecturas sensibles a estos matices culturales y sugiere que los vínculos entre ésta, la lógica cultural indígena y la fenomenología heideggeriana no sólo se justifican, también reclaman la atención que hasta ahora no

han merecido. Muchas de las paradojas saencianas dejan de parecer callejones sin salida una vez advertido el espesor filosófico y cultural que las activa y permite, por ejemplo, sostener que “aprender a morir es aprender a vivir./ Y aprender a vivir es, en definitiva, aprender a conocer;” (*La noche*, 39).

En la poética pachequiana también vivir es aprender a conocer, y en este caso el conocimiento que emerge es igualmente subversivo: delata al ser humano como el producto de un exceso de violencia y soberbia. Esta “constatación”, que teóricamente conduce a un discurso apocalíptico cuyo referente “duro” es la epistemología náhuatl, tiene en Pacheco un giro de redención. Su discurso no llega nunca a la negación de la existencia que condena porque siempre queda un margen que permite *pensar más*. Los poemas más dramáticos reproducen este modelo:

Cuando no quede un árbol,
cuando todo sea asfalto y asfixia
o malpaís, terreno pedregoso sin vida,
esta será de nuevo la capital de la muerte.

En ese instante renacerán los volcanes.
Vendrá de lo alto el gran cortejo de lava.
El arte inerte se cubrirá de ceniza.
El mar de fuego lavará la ignominia
y en poco tiempo se hará de piedra.
Entre la roca brotará una planta.
Cuando florezca tal vez comience
la nueva vida en el desierto de muerte. (“Malpaís”, 52).

Es evidente que en Pacheco *pensar más* excluye el pronunciamiento de lo desconocido y determina una distancia epistemológica respecto a la episteme náhuatl. Sistemáticamente su discurso cultiva y conserva la vigencia de coordenadas realistas como instrumentos idóneos para la configuración del mundo poético. La inversión que hace del célebre epigrama de Goya es de por sí elocuente:

El sueño de la razón
Sólo ha producido monstruos (Goya).

[...] el arte de gobernar
no ha producido sino monstruos (*Los trabajos*, 55).

El reto del realismo pachequiano estriba en la capacidad que tiene para que el lector, sacudido por un lenguaje que agota por su violencia

y parodia, pueda captar la carga ética de un discurso que lo responsabiliza frente a la historia y lo interpela como testigo de ella.

Nuestra última posibilidad de convivencia fracasó en Saravejo y en Kosovo. Te armas, me armo, todos nos armamos. El ensayo general es hoy a las cinco de la tarde. (*La arena errante*, 65).

Irreversiblemente diferentes, las poéticas de José Emilio Pacheco y Jaime Saenz invocan los dilemas de la poesía latinoamericana de fin de siglo en sus esfuerzos por rebasar genealogías eurocéntricas y *norteadas*⁴ y construir literaturas que no soslayen lo que de abigarrado, inconmensurable e indio tienen la pre-modernidad y modernidad latinoamericana. En Pacheco, ya lo vimos, el poema se aleja en definitiva de connotaciones románticas y, emancipado del “yo lírico”, adquiere la capacidad de enunciarse desde una pluralidad de voces y protagonistas culturales. Sin renunciar a las ofertas de una estética postmodernista, sus poemas saben dar respuestas éticas que necesariamente problematizan el mito de la modernidad y el “sueño” postmoderno. Simultáneamente, enfrentan las demandas de un mundo tecnologizado que, habiéndose apoderado de lo que era por definición terreno poético (el lenguaje y su fuerza expresiva), exige del escritor respuestas cada vez más audaces para evitar que la sociedad de consumo y sus usos abusivos del lenguaje neutralicen la creación poética.

Con Saenz, la poesía encuentra la posibilidad de construir una *gramática* cultural distinta a la hegemónica pero en diálogo con ella. Sus poemas enfrentan, en igualdad de condiciones, al episteme que desde la colonia se ha impuesto sobre las racionalidades indígenas y a la lógica cultural aymara, que también desde la colonia ha constituido una alteridad cuyo ingreso a la “república” de la razón se ha querido impedir o se ha logrado ignorar. Y esto, hay que admitir, va mucho más allá de la simple “recuperación” del fantasma de lo excluido. Lo que entra en juego es la desestabilizadora presencia de *gramáticas* culturales distintas y desconocidas para el orden letrado, pero sin las cuales cualquier entendimiento del sujeto y de la literatura latinoamericana queda inconcluso y desheredado. Así lo entiende Pacheco, cuando en “Lectura de los Cantares Mexicanos” registra una imagen desposeída

4 Término que Pacheco introduce en su último libro en alusión a “aquel inmenso país hacia el que apuntan siempre nuestras brújulas” (*La arena errante*, 88).

del sujeto mexicano precisamente porque su herencia "es una red de agujeros". Esta misma percepción *desheredada* del mexicano reaparece en "Crónica Mexicáyotl", y esta vez es concluyente:

Por fin tenemos
que hacerlo todo a partir
de esta nada que por fin somos (*Los trabajos del mar*, 55).

El hallazgo que hace Saenz de una *gramática* cultural y la habilidad con que es incorporada al poema permiten que de las ruinas surja una expresión poética afirmada en una herencia cultural. La respuesta "andina" a "Crónica Mexicáyotl" podría entonces formularse en tensión creativa con el verso pachequiano:

Por fin tenemos
que hacerlo todo a partir
de esta *gramática* que por fin somos.

Obras citadas

- Abrams M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953). New York: Oxford University Press, 1971.
- Almaraz, Sergio. "Muerte por el tacto: Sueños de un ángel solitario y jubiloso". *Kanata* 7 (1966): 13-16.
- . *Requiem para una república*. La Paz, 1969.
- Alonso, Dámaso. *Hijos de la ira* (1946). Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Antezana, Luis. *Teorías de la lectura*. La Paz: Altiplano, 1983.
- . *Ensayos y lecturas*. La Paz: Altiplano, 1986.
- . "Sistema y procesos ideológicos en Bolivia (1935-1979)". *Bolivia, hoy*. Ed. René Zavaleta. México: Siglo XXI, 1987. 60-84.
- Arguedas, Alcides. *Raza de bronce* (1919). Buenos Aires: Losada, 1945.
- Artaud, Antonin. *Oeuvres complètes*. Vol. XIII. Paris: Gallimard, 1974. 25 vols. 1956-90.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1953). New Jersey: Princeton University Press, 1974.

- Austin, J.L. *How to do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace* (1957). Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- . *La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (1938). Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1970.
- Baciu, Stefan, ed. *Antología de la poesía Latinoamericana 1950-1970*. Albany: State University of New York Press, 1974.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion". *Atlantic* 220.2 (1967): 29-34.
- Barthes, Roland. "De L'oeuvre au text". *Revue D'Esthétique* 3 (1971): 225-232. Trad. y ed. Josue V. Harari. "From Work to Text". *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1972. 73-81.
- . *Image, music, text*. Trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bayley, Jan. *Dictionary of Symbols*. New York: Vintage Books, 1990.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas* (1871). Edición, Introducción y notas de José Carlos de Torres. Madrid: Clásicos Castalia, 1976.
- Bedregal, Yolanda. *Del mar y la ceniza. Alegatos*. La Paz: Biblioteca Paceña-Alcadía Municipal de La Paz, 1957.
- . ed. *Antología de la poesía boliviana*. La Paz-Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1977.
- Benedetti, Mario. "La poesía abierta de José Emilio Pacheco". *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. Ed. Hugo Verani. México: Biblioteca Era, 1993. 126-133.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale* (1966). Vol. II. Paris: Gallimard, 1974. 2 vols. 1964-74.
- Bergson, Henri. *Matière et mémoire* (1896). Paris: Librairie Félix Alcan, 1928.
- Berlin, Isaiah (Sir). "Austin and the Early Beginnings of Oxford Philosophy". *Essays on J.L. Austin*. Oxford: Oxford University Press, 1973. 1-17.
- Bernasconi, Robert y David Wood, eds. *The provocation of Levinas: Rethinking the warwick studies in Philosophy and Literature*. London: Routledge, 1988.

- Bertonio, Ludovico. *Vocabulario de la lengua Aymara* (1612). La Paz: Editorial Don Bosco, 1956.
- Bessière, Irene. *Le recit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- Blanchot, Maurice. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.
- . *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969. Trad. Susan Hanson. *The Infinite Conversation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Bohr, Niels. *Atomic Physics and Human Knowledge*. New York: John Wiley and Sons, 1958.
- Bombal, María Luisa. *La última niebla - La amortajada*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Borda, Arturo. *El loco*. La Paz: Alcaldía de La Paz, Biblioteca Paceña, 1966. 3 vol.
- . *El Yatiri*. Colección privada. Santa Cruz, Bolivia.
- Borges, Jorge Luis. *El Otro, el mismo (Poemas 1930-1967)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.
- . *Obra poética 1923-1976*. Madrid: Alianza Tres Emecé, 1979.
- . *Ficciones* (1956). Barcelona: Alianza Emecé, 1990.
- Bouveresse, Jacques. *Wittgenstein: la rime et la raison*. Paris: Minuit, 1973.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse y Olivia Harris. "Pacha: en torno al pensamiento aymara". *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: HISBOL, 1987. 11-59.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme (1923-1946)*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, éd., 1972.
- Camargo, Edmundo. *Del tiempo de la muerte*. La Paz: ed. 16 de Julio, 1964.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Campos, Marco Antonio. "Aproximaciones de José Emilio Pacheco". *Vuelta* 101 (1985): 43-44.
- Cañigral, Luis de. *Cavafis*. Barcelona: Ediciones Júcar, 1981.

- Capra, Fritjof. *The Tao of Physics*. Boston: New Science Library, 1985.
- Cardenal, Ernesto. *Nueva antología poética*. México: Siglo XXI, 1978.
- Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland* (1865). Ed. Donald J. Gray. New York: Norton & Company, 1971.
- Castaneda, Carlos. *Una realidad aparte*. Trad. Juan Tovar. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- . *El conocimiento silencioso* (1987). Trad. Juan Tovar. Buenos Aires: Emecé, 1988.
- . *The Art of Dreaming*. New York: Harper Collins, 1993.
- Castellanos, Rosario. "Dos notas sobre José Emilio Pacheco". *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. Ed. Hugo Verani. México: Biblioteca Era, 1993. 35-38.
- Cereceda, Verónica. "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al Tinku". *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: HISBOL, 1987. 133-231.
- Cerruto, Oscar. *Cerco de penumbras*. La Paz: Imprenta Burillo, 1957.
- . *Estrella segregada*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- . *Cántico traspasado*. La Paz: Ediciones del Sesquicentenario de la República, 1976.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615). Barcelona: Editorial Bruguera, 1985. 2 vols.
- Cobo Borda, Juan Gustavo, ed. *Antología de la poesía Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Códice Borgia* (1500?). Ed. facsimilar. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún* (1550?). Ed. facsimilar. México: Archivo General de la Nación, 1979? 3 vols.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.
- . "Changes in the Study of the Lyric". *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Eds. Chaviva Hosek and Patricia Parker. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

- Debicki, Andrew. "Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco". *José Emilio Pacheco ante la crítica*. Ed. Hugo Verani. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1987. 47-71.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977. Trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. *Dialogues*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- . *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- Díaz Machicao, Porfirio, ed. *Antología: prosa y verso de Bolivia*. Vol. IV. La Paz: Los Amigos del Libro, 1968. 4 vols. 1966-68.
- The Divine Comedy of Dante Alighieri*. (1472). Trad. Henry Wadsworth Longfellow con dibujos de Flaxman. *Inferno*. Vols. I y II. Boston: Houghton Mifflin and Company, 1906. 6 vols.
- Dussel, Enrique. 1492 *El encumbrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural, 1994.
- Eco, Umberto. *Obra abierta* (1962). Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Editorial Ariel, 1979.
- Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition* (1945). Paris: Gallimard, 1969.
- Eliot, T. S. *Collected Poems (1909-62)*. London, 1963.
- Eurípides. "The Bacchae" (407 a.c.). Trad. William Arrowsmith. *The Complete Greek Tragedies*. Vol. IV. 542-610. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. 4 vols.
- Escalona-Escalona, José Antonio, ed. *Muestra de poesía Hispanoamericana del siglo XX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Feldman, Yael S. "New Psychoanalytic Models for the Theory of Comparative Study of Autobiography". *Towards a Theory of Comparative Literature: Selected papers presented in the Division of Theory of Literature at the XIth International Comparative Literature Congress (Paris, August 1985)*. Vol. 3. Ed. Mario J. Valdés. New York: Peter Lang, 1990. 125-133. 3 vols.
- Fernández, Adela. *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón Náhuatl*. México: Panorama Editorial, 1989.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

García Lorca, Federico. *Libro de poemas, Poema del Cante Jondo, Romancero Gitano, Poeta en Nueva York, Odas, Llanto por Sánchez Mejías, Bodas de Sangre, Yerma*. México: Porrúa, 1979.

García-Pabón, Leonardo. "Poesía boliviana 1960-1980: Entre la realidad y el lenguaje". *Hipótesis* 19 (1984): 313-327.

—. *La Patria Intima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine*. La Paz: Centro de Estudios Superiores Universitarios, UMSS y Plural editores, 1998.

Garcilaso de la Vega. *Obras* (1569). Ed. T. Navarro Tomás. 2da. edición. Madrid: La Lectura, 1924.

Gaymer, Germán. Dibujos. *La noche*. De Jaime Saenz. La Paz: Talleres Escuela de Artes Gráficas, 1984.

Gelman, Juan. *Obra poética (1956-1973)*. Buenos Aires: Corregidor, 1984.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Gordon, Samuel. "Los poetas ya no cantan, ahora hablan: Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco". *Revista Iberoamericana* 150 (1990): 257-266.

Goya y Lucientes, Francisco de. El sueño de la razón produce monstruos. *Caprichos*, Lámina 43 (1797-1798). Museo del Prado, Madrid.

Guillén, Jorge. *Lenguaje y Poesía: algunos casos españoles*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

Gullón, Agnes M. "Dreams and Distance in Recent Poetry by José Emilio Pacheco". *Latin American Literary Review* 4.11 (1977): 36-42.

Gunn, Janet. *Autobiography: Toward a Poetics of Experience*. Philadelphia, 1982.

Hanson, Paul. "Old Testament Apocalyptic Reexamined". *Visionaries and Their Apocalypsis*. Philadelphia: Fortress Press, 1983. 37-60.

Hayles, Katherine. *Chaos Bound*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

Hegel, G.W.F. *Introducción a la estética*. Barcelona: Editorial Península, 1971.

Heidegger, Martin. *What is Called Thinking?* [Was Heisst Denken?] Trad. Fred D. Wieck y S. Glenn Gray. New York: Harper & Row, 1968.

- . *Poetry, Language, Thought* (1971). Trad. Albert Hofstadter. New York: Harper and Row, 1975.
- Heisenberg, Werner. *Physics and Philosophy*. New York: Harper Torchbooks, 1958.
- Heraclitus, Fragments*. Trad. T.M. Robinson. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- Hetzler, J.P. *Truth and Knowledge*. New York: Meridian, 1978.
- Hoeksema, Thomas. "Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco". Trad. Andrea Trexler. *Texto Crítico* 7 (1977): 91-109.
- Hölderlin, Friedrich. "Elegía Pan y vino". *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. De Martin Heidegger. Barcelona: Editorial Ariel, 1983. 67.
- Huerta, Efraín. *Los hombres del alba*. México: Géminis, 1944.
- . *Antología poética*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1977.
- Huidobro, Vicente. *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag, 1964. 2 vols.
- . *Altazor - Temblor de cielo* (1931). Ed. René de Costa. Madrid: Cátedra, 1992.
- Husserl, Edmund. *Méditations cartésiennes: introduction a la phenomenologie*. Trad. Gabrielle Peiffer y Emmanuel Levinas. Paris: Colin, 1931.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London: Methuen, 1985.
- Jacobson, Roman. "Linguistic and Poetics". *Style in Language*. Ed. T. A. Sebeck. Cambridge: Mit Press, 1960.
- Jacobus, Mary. *Tradition and Experiment in Wordsworth's Ballads*. Oxford: Clarendon Press, 1976.
- Jiménez, Juan Ramón. *Nueva antología*. Madrid: Aguilar, 1961.
- Johnson, Barbara. "Les Fleurs du mal armé: Some Reflections of Intertextuality". *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Eds. Chaviva Hosek and Patricia Parker. Ithaca: Cornell University Press, 1985. 264-80.

- Juan de la Cruz, San. *Obra poética*. Barcelona: Libros Río Nuevo, 1982.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. Vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1951. 4 vols. 1951-1957.
- Jung, Karl. "The Relations Between the Ego and the Unconscious". Trad. R.F.C. Hull. *Collected Works*. Vol 7. New York: Bollingen Series, 1953. 19 vols. 1953-1979.
- . "The Undiscovered Self (Present and Future)". Trad. R.F.C. Hull. *Collected Works*. Vol 10. New York: Bollingen Series, 1957. 19 vols. 1953-1979.
- Kavafis, Konstandinos. (Constantino Cavafis). *Poesía Completa*. Trad. Pedro Bádenes de la Peña. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Klahn, Norma. "From Vision to Apocalypse: The Poetic Subject in Recent Mexican Poetry". *Studies in 20th Century Literature* 14.1 (1990): 81-93.
- Kristeva, Julia. *Sémiôtike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- Lara, Jesús. *Llalliypacha: tiempo de vencer (novela quechua)*. Buenos Aires, Ed. Platina, 1965.
- Lastra, Pedro. "Catorce poetas hispanoamericanos de hoy". *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 18-19 (1984): VII-XVIII, 1-286.
- León Portilla, Miguel. *Literatura del México antiguo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Lezama Lima. *Obras completas*. México: Aguilar, 1975. 2 vols. 1937-1976.
- Lora, Guillermo. *Historia del Movimiento Obrero Boliviano (1848-1900)*. 3 Tomos. La Paz - Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1967.
- . *Ausencia de la gran novela minera*. La Paz: Ediciones El Amauta, 1979.
- Ludwig, Walther. "Petrus Lotichius Secundus and the Roman Elegists: Prolegomena to a Study of Neo-Latin Elegy". *Classical Influences on European Culture, A.D. 1500-1700*. Ed. R.R. Bolgar. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. 171-190.
- Luis de Granada, Fray. *Obras*. Ed. José Joaquín de Mora. Vols. VI, VIII, y XI. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 930. 16 vols. 1927-32.

- Luis de León, Fray. *Obras propias y traducciones* (1631). Ed. facsimilar. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992. 2 vols.
- Lyotard, Jean-Francois. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Machado, Antonio y Manuel. *Obras completas*. Madrid: Plenitud, 1951.
- Mandrell, James. "Rending the 'Veils' of Interpretation: San Juan de la Cruz and the Poetics of Mystic Desire". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 10.1 (1990): 19-33.
- Marcel, Gabriel. *Etre et Avoir*. Paris: Aubier, 1935.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Akal, 1988.
- Mariscotti, Ana María. *Pachama Santa Tierra: contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales*. Berlin: Ibero Amerikanisches Institut, 1978.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Mata Sandoval, Rodolfo. "Los trabajos del mar de José Emilio Pacheco". *México en el arte* 10 (1985): 86-87.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception* (1945). Paris: Tel Gallimard, 1978.
- . *Le Visible at l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964. Trad. Alphonso Lingis. *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press, 1987.
- Merrell, Floyd. *Deconstruction Reframed*. West Lafayette: Purdue University Press, 1985.
- Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. New York: Viking, 1948.
- Mitre, Eduardo. "Jaime Saenz: el espacio fúnebre". *El árbol y la piedra: Poetas contemporáneos de Bolivia*. Caracas: Monte Avila Editores, 1988. 26-34.
- . *De cuatro constelaciones. Ensayo y antología*. La Paz: Fundación BHN, 1994.

- Monasterios, Elizabeth. *"Raza de Bronce: estructura, significación y sentido"*. Tesis de Licenciatura. Universidad Mayor de San Andrés, 1986.
- . *"Invitación a la lectura de un poema de Jaime Saenz: Muerte por el tacto"*. *Con tanto tiempo encima: Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*. Ed. Elizabeth Monasterios. La Paz: Plural, 1997. 243-266.
- Montale, Eugenio. *"Is Poetry still possible?"*. Nobel Lecture. *Les prix Nobel en 1975*. Stockholm: Imprimerie Royale P.A. Norstedt & Doner, 1976. 214-220.
- Most, Glen W. y William W. Stove, eds. *Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
- Mukarovsky, Jan. *Structure, Sign and Function: Selected Essays*. Trad. John Burbank y Peter Steiner. New Haven: Yale University Press, 1978.
- Murra, John. *"El aymara libre de ayer"* *Raíces de América: el mundo aymara*. Ed. Xavier Albó. Madrid: Alianza Editorial/UNESCO, 1988. 51-72.
- Neruda, Pablo. *Canto General* (1955). Vol. I. Buenos Aires: Losada, 1978. 2 vols. 1978-1980.
- Nietzsche, Friedrich. *Así Habló Zaratustra* (1883-85). Trad. Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza editorial, 1978.
- Noël, Bernard. Prólogo. *Lo arcangélico y otros poemas*. De Georges Bataille. Trad. Pilar Ruiz Va. Madrid: Visor, 1982. 9-15.
- Ong, Walter J. *Interfases of the world*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Oppenheimer, Julius R. *Science and the Common Understanding*. New York: Oxford University Press, 1954.
- Orías, Arturo. Prólogo. *El Frío*. De Jaime Saenz. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975. 203-205.
- Orozco, Olga. *Mutaciones de la realidad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1979.
- Ouspensky, P.D. *In Search of the Miraculous*. New York: Harcourt Brace, 1949.
- . *The Fourth Way: A Record of Talks and Answers to Questions based on the Teaching of G.I. Gurdjieff*. New York: Vintage Books, 1971.
- Oviedo, José Miguel. *"José Emilio Pacheco: La poesía como ready-made"*. *Hispanamérica* 15 (1976): 39-55.

- Pacheco, José Emilio. *Los elementos de la noche*. México: UNAM, 1963.
- . *El reposo del fuego*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- . *No me preguntes cómo pgsa el tiempo*. México: Joaquín Mortiz, S.A., 1969.
- . *Irás y no volverás*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- . *Islas a la deriva*. México: Siglo XXI, 1976.
- . "Nota sobre la otra vanguardia". *Revista Iberoamericana* 106-107 (1979): 327-334.
- . *Desde entonces*. México: Era: 1980.
- . *Los trabajos del mar*. México: Era, 1983.
- . *Aproximaciones*. México: Ed. Penélope, 1984.
- . *Fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- . *Alta Traición*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- . *Tarde o temprano* (1980). México: Fondo de Cultura Económica, 2da. edición, 1986.
- . *Miro la tierra*. México: Era, 1986.
- . *Ciudad de la Memoria*. México: Era, 1989.
- . *El silencio de la luna*. México: Era, 1994.
- . *La arena errante*. México: Era, 1999.
- Parra, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- . *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI, 1966.
- . *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.
- . *El ogro filantrópico* (1974). México: Joaquín Mortiz S.A., 1979.
- . "Cultura y natura". *José Emilio Pacheco ante la crítica*. Ed. Hugo Verani. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1987. 13-14.

- . *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers*. Vols. I y II. Cambridge: Harvard University Press, 1931. 8 vols. 1931-58.
- Pellegrini, Aldo. *Antología de la poesía viva latinoamericana*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Perse, Saint-John. "Poésie: Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960". *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972. 443-447.
- Piglia, Ricardo. *Prisión Perpetua*. Buenos Aires. Ed. Sudamericana, 1988.
- Pizarnik, Alejandra. *Obras completas (poesía y prosa)*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1990.
- Poe, Edgar Allan. "The Poetic Principle". *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984. 71-94.
- Poniatowska, Elena. "José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto". *La Jornada Semanal* 19 de agosto, 1990. Sec. 5, 35-46.
- Porter, Dennis. "Backward Construction and the Art of Suspense". *Poetics of Murder: Detective fiction and Literary Theory*. Eds. Glenn W. Most and William W. Stowe. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1981. 327-340.
- Pound, Ezra. *Selected Poems*. (1928). London: Faber & Faber, 1959.
- Quiroga, Carlos Ramiro. "Holocausto alcohólico de lo in-corruptible". *Signo: Cuadernos Bolivianos de Cultura* 23 (1988): 31-41.
- Quiroga Santa Cruz, Marcelo. *Los deshabitados*. La Paz: Talleres Gráficos Bolivianos, 1957.
- Quirós, Juan, ed. *Las cien mejores poesías bolivianas*. La Paz: Difusión, 1968.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas*. Vol. XV. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. 22 vols. 1955-89.
- Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
- . *Temps et récit*. Vol. 3. Paris: Seuil, 1985. 3 vols. 1983-85.

- Rimbaud, Arthur. *Obras completas*. Madrid: Editorial Bruguera, 1978.
- Riordan Speeth, Kathleen. *The Gurdjieff Work*. New York: Pocket Books, 1978.
- El Ritual de los Bacabes* (1567?). Ed. facsimilar. México: UNAM, 1987.
- Rivera Rodas, Oscar. "La poesía de Jaime Saenz". *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 18-19 (1984): 59-82.
- . *La modernidad y sus hermenéuticas poéticas: poesía boliviana del siglo XX*. La Paz: Ediciones Signo, 1991.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo. "Sobre la poesía última de José Emilio Pacheco". *Hispanamérica* 15 (1976): 57-70.
- Ruano, Manuel, ed. *Muestra de la poesía nueva Latinoamericana*. Lima: Ediciones el Gallinazo, 1981.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas* (1953). México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- . *Pedro Páramo* (1955). Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 1989.
- Sabines, Jaime. *Poesía, nuevo recuento de poemas*. México: Lecturas Mexicanas, 1986.
- Saenz, Jaime. *El escarpelo*. La Paz: El Progreso, 1955.
- . *Muerte por el tacto*. La Paz: Imprenta Editora Nacional, 1957.
- . *Aniversario de una visión*. La Paz: Imprenta Burillo, 1960.
- . *Visitante profundo*. La Paz: Imprenta Burillo, 1964.
- . *El frío*. La Paz: Imprenta Burillo, 1967.
- . *Recorrer esta distancia*. La Paz: Imprenta Burillo, 1973.
- . *Obra poética*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975.
- . Introducción. *Asistir al tiempo*. De Blanca Wiethüchter. La Paz: Imprentas Unidas, 1975. 7-12.
- . *Bruckner y Las tinieblas*. La Paz: Difusión, 1978.

- . *Imágenes paceñas: lugares y personas de la ciudad*. La Paz: Difusión, 1979.
- . *Felipe Delgado*. La Paz: Difusión, 1980.
- . *Al pasar un cometa*. La Paz: Altiplano, 1982.
- . *La noche*. La Paz: Talleres Escuela de Artes Gráficas, 1984.
- . *Los cuartos*. La Paz, Altiplano, 1985.
- . *Vidas y muertes*. Ed. póstuma. La Paz: Huayna Potosí, 1986.
- . *La piedra imán*. Ed. póstuma. La Paz: Huayna Potosí, 1989.
- . *Los papeles de Narciso Lima Achá*. Ed. póstuma. La Paz Instituto Boliviano de Cultura, 1991.
- . "Cuatro poemas para mi madre". Ed. póstuma. *Geisha seis* (1998).
- Sanjinés, Javier. *Literatura contemporánea y Grotresco social en Bolivia*. La Paz: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales ILDIS, 1992.
- . "Marginalidad y grotresco en la moderna narrativa andina: el caso de Jaime Saenz". *Revista Unitas* 9 (1993): 111-120.
- Sartre, Jean Paul. *L'Imaginaire* (1940). Paris: Gallimard, 1948.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (1916). Ed. A. Bally y A. Sechehaye. Paris: Payot, 1967.
- Searle, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press, 1969.
- . "Austin on Locutionary and Illocutionary Acts". *Essays on J.L. Austin*. London: Cambridge University Press, 1973. 68-77.
- . "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History* 6 (1975): 319-332.
- . *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Séferis, Georgios. "El Zorzal" y otros poemas. Trad. Lysandro Z. Galtier. Buenos Aires: Losada, 1966.

- Shimose, Pedro. *Sardonía*. La Paz: UMSA, 1967.
- . *Poemas para un pueblo*. La Paz: Difusión, 1968.
- . *Quiero escribir pero me sale espuma*. La Habana: Ediciones Premio Casa de las Américas, 1972.
- . *Reflexiones Maquiavélicas*. Madrid: Payor, 1980.
- Siles Guevara, Juan, ed. *Las cien obras capitales de la literatura boliviana*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1975.
- Smithson, Robert. *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979.
- Stevens, Wallace. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. New York: Knopf, 1954.
- Strawson, P.F. "Intention and Convention in Speech-Acts". *The Philosophical Review* 73 (1964): 439-460.
- Sucre, Guillermo. *Antología de la poesía Hispano-Americana Moderna*. Vol. II. Caracas: Monte Avila Editores, 1993. 2 vols. 1880-1987.
- Taboada Terán, Néstor. *El precio del estaño*. Ed. ampliada. Cochabamba: UMSS, 1980.
- Tamayo, Franz. *La creación de la pedagogía nacional (1910)*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975.
- . *La Prometheida o las Oceanides*. La Paz: Imp. y Lit. Artística, 1917.
- Teresa de Jesús, Santa. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1966.
- The Tibetan Book of the Dead (700? d.c.)*. Trad. Robert A.F. Thurman. New York: Bantam Books, 1994.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction á la littérature fantastique*. Paris: Du Seuil, 1970.
- . *Mikhail Bakhtine le principe dialogique: suivi de écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.
- Torres, Daniel. *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.
- Tzara, Tristan. *Oeuvres complètes*. Vol. IV. Paris: Flammarion, 1980. 6 vols. 1975-91.

Urzagasti, Jesús. *Yerubia*. La Paz: Altiplano, 1978.

———. "Jaime Saenz al otro lado de la noche". *Presencia* 17 agosto, 1986. Sec. 2, 15.

———. *En el país del silencio*. La Paz: HISBOL, 1987.

Valdés, J. Mario. *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.

———. "Leyendo a Alfonso Reyes: el pasado hecho presente". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVII (1989): 649-664.

———. *World-Making: The Literary Truth-Claim and the Interpretation of Texts*. Toronto: University of Toronto Press, 1992.

Valery, Paul. *Ouvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

Vargas, Iván. "El lugar de Saenz". *Signo: Cuadernos Bolivianos de Cultura* 24 (1988): 183-197.

Vargas Llosa, Mario. "La poesía de José Emilio Pacheco". *José Emilio Pacheco ante la crítica*. Ed. Hugo Verani. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1987. 15-20.

Vargas, Rubén y Wilma Torrico. "Diálogo con Dña. Esther Guzmán vda. de Ufenast", "La amistad con el poeta Jaime Saenz", "Diálogo con el Dr. Carlos Alfredo Rivera" y "Oscar Soria recuerda a J. Saenz". *Presencia* 15 de marzo, 1987.

Vega, Julio de la. "Del surrealismo a lo social en la poesía boliviana". *El paseo de los sentidos: estudios de literatura boliviana contemporánea*. Ed. Leonardo García. La Paz, Instituto Boliviano de Cultura, 1983. 3-33.

Verani, Hugo, ed. *José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1987.

———. *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Era, 1993.

Villena, Luis Antonio de. *José Emilio Pacheco*. Barcelona: Ediciones Júcar, 1986.

Wiethüchter, Blanca. "Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz". *Obra Poética*. De Jaime Saenz. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975. 267-425.

- . "Poesía boliviana contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Pedro Shimose y Jesus Urzagasti". *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Ed. Javier Sanjinés. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985. 75-114.
- . "Las contraliteraturas". *Hipótesis* 16 (1986): 160-169.
- . "Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano". *Revista Iberoamericana* 134 (1986): 165-180.
- . *Memoria solicitada*. La Paz: Ediciones Altiplano, 1989.
- . "Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia". Primer informe de avance de investigación. La Paz: PIEB, 1999.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Trad. G.E.M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell & Mott, 1958.
- . *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Trad. Brian McGuinness y David Pears. London: Routledge and Kegan Paul, 1961.
- Wolf, Virginia. *Jacob's Room*. London: Hogarth Press, 1976.
- Zaid, Gabriel. "El problema de la poesía que sí se entiende". *Hispanamérica* 18 (1977): 89-92.
- Zavaleta Mercado, René. *Bolivia: crecimiento de la idea nacional*. La Habana: Cuadernos de la revista Casa de las Américas, 1967.
- . *El desarrollo de la conciencia nacional*. Montevideo: Diálogo, 1967.
- . "La revolución democrática de 1952 en Bolivia y las tendencias sociológicas emergentes". *Historia y sociedad: Revista Iberoamericana del pensamiento marxista* 3 (1974): 56-79.
- . "Algunos problemas acerca de la democracia, el movimiento popular y la crisis revolucionaria". *América 80: democracia y movimiento popular*. Ed. René Zavaleta. Lima: Desco 1981. 39-61.
- . *Las masas en noviembre*. La Paz: Juventud, 1983.
- . *Lo nacional-popular en Bolivia*. Ed. póstuma. México: Siglo XXI, 1986.

Índice onomástico

- Abrams, M.H. 97n
Alicia 215
Almaraz, Sergio 15n, 17n, 124
Alonso, Dámaso 92n
Antezana, Luis 15n, 17n, 32, 49, 55,
204, 219, 232
Aquiles 224
Arguedas, Alcides 15
Artaud, Antonin 123, 212, 214
Aub, Max 114n, 116
Auerbach, Erich 226
Austin, J.L. 30, 31, 32, 33, 34
- Bachelard, Gaston 176, 181, 188, 191, 209
Baciu, Stefan 15, 124, 125, 125n, 126, 136
Baco 230
Bakhtin, Mikhail 55, 107, 109
Barrera Vásquez, Alfredo 229n
Barthes, Roland 107
Bataille, Georges 127
Baudelaire, Charles 71, 73
Bayley, Jan 171, 174
Beckett, Samuel 110
Bécquer, Gustavo Adolfo 240, 242
- Bedregal, Yolanda 124, 125n
Benedetti, Mario 14, 266
Benveniste, Émile 34, 34n, 35, 35n,
39n, 46, 47, 56
Bergson, Henry 152
Berlin, Sir Isaiah 32
Bernard, Noël 127, 132
Bertonio, Ludovico 58
Bessière, Irene 226
Blanchot, Maurice 163, 219, 259
Bloomfield 34n
Bohr, Niels 24
Bombal, María Luisa 220
Borda, Arturo 17, 139, 205n, 213, 214
Borges, Jorge Luis 24, 25, 77, 80, 101,
106, 107, 114n, 215, 266
Bouveresse, Jacques 31n
Bouysee-Cassagne, Thérèse 57, 58, 59,
148, 149, 202, 202n, 221
Breton, André 52, 53
Bruckner, Anton 139, 245
- Caeiro, Alberto 110
Campbell, Joseph 42, 43

- Cañigral, Luis 112
 Canseco, Carlos María 197, 198
 Capra, Fritjof 23n
 Cardenal, Ernesto 14, 110, 144, 203, 266
 Carnap 34
 Carranza, Venustiano 116
 Carroll, Lewis 25, 215
 Castaneda, Carlos 23n, 25, 132, 134,
 159, 176, 184, 201, 233, 234, 238, 248
 Castellanos, Rosario 14, 87
 Cereceda, Verónica 134, 135, 141, 269
 Cerruto, Oscar 17, 17n, 18, 124
 Cervantes Saavedra, Miguel de 79, 114
 Char, René 11
 Cide Hamete Benengeli 114
 Cleomenes 112n
 Cobo Borda, Juan Gustavo 125n
 Colón, Cristóbal 141, 172
 Cratesiclea 112n
 Cristo 114
 Cruz, Sor Juana Inés de la 128, 129,
 130, 131, 214
 Culler, Jonathan 54, 162, 167
- Debicki, Andrew 39, 67
 Deleuze, Gilles 102
 Delgado, Felipe 123, 132, 172, 197, 198,
 201, 202, 229, 234, 257, 271
 Derrida, Jacques 57n, 259
 Díaz Machicao, Porfirio 124
 Díaz, Mirón, Salvador 86
 Don Juan Matus 25, 132, 143, 176, 201,
 208, 233, 238, 248
 Donne, John 71, 73
 Dorotea 221
 Duchamp, Marcel 79
 Dussel, Enrique 265n
- Eco, Umberto 77, 78, 89
 Eisenstein, Serghei 104
 El Bosco (Jerónimo Bosch) 80
 Eliade, Mircea 39n, 42, 43, 44
 Eliot, T.S. 68, 80, 115n, 144
 Escalera, Ramona 198
- Escalona-Escalona, José Antonio 125n
 Estefanic, Nicolás 198, 257
 Eurípides 230
- Feldman, Yael 116
 Fernández, Adela 42
 Festugière 130
 Flaubert, Gustavo 80
 Foucault, Michel 146, 147
 François Lyotard, Jean 109
 Freud, Sigmund 52
 Frost, Robert 68
- García-Pabón, Leonardo 15n, 190
 García, Lorca, Federico 95n
 Garcilaso de la Vega, 81, 82, 110, 128
 Gaymer, Germán 251
 Gelman, Juan 114n
 Genette 108, 108n
 González Casanova, Henrique 116
 Gordon, Samuel 67
 Goya y Lucientes, Francisco de 274
 Granada, Fray Luis de 95
 Guillén, Jorge 113, 154n
 Gunn, Janet 117
 Gurdjieff, George I. 23n
 Gutiérrez, Miguel 255n
- Hanson, Paul D. 200
 Harris, Olivia 57, 58, 59, 148, 149, 202,
 202n, 221,
 Hayles, Katherine 199n, 199
 Hegel, G.W.F. 270
 Hegemon de Tasos 98n
 Heidegger, Martin 57n, 59n, 62, 68,
 132, 133, 140, 141, 186, 246, 247,
 248, 259, 272, 272n
 Heisenberg, Werner 24
 Heráclito 25, 163, 167, 214
 Hernández, Julián 110, 113, 114, 115,
 115n, 116, 117
 Hérould, Jacques 103n
 Herrera y Reissig, Julio 86
 Hetzler, J.P. 171

- Hoeksema, Thomas 39
 Hölderlin, Friedrich 11, 65, 67, 68
 Homero 224
 Horacio 71
 Huanca, Julián 139, 198
 Huerta, Efraín 90, 91
 Huidobro, Vicente 123, 214, 220, 221
 Husserl, Edmund 152
 Hutcheon, Linda 93, 98, 99

 Isaías 113
 Isolda 221

 Jacobus, Mary 162
 Jakobson, Roman 177
 Jiménez, Juan Ramón 74, 132
 Johnson, Bárbara 108
 Jung, Karl 53, 115
 Juvenal 98

 Kafka, Franz 32
 Kavafis, Konstantino 110n, 111, 111n,
 112, 112n
 Kelsen, Hans 116
 Kepler, Juan 130
 Kircher 130
 Klahn, Norma 15n
 Kristeva, Julia 107

 Lara, Jesús 17
 Lastra, Pedro 12, 125n, 136n
 León Portilla, Miguel 41
 León, Fray Luis de 128
 Levinas, Emmanuel 97n, 98n
 Lezama Lima, José 266
 Lillo, Juan José 139, 198
 Lima-Achá, Narciso 171n, 198, 197, 208, 209
 Lingpa, Karma 148n
 Lora, Guillermo 17n
 Ludwig, Walther 91
 Lyotard Jean François 31, 90, 109

 Machado, Antonio 114
 Mandrell, James 129

 Marcel, Gabriel 152
 Marchán Fiz, Simón 79
 Mariscotti, Ana María 60n
 Martínez Bonati, Félix 54
 Mata Sandoval, Rodolfo 104, 105
 Menton, Seymour 255n
 Merleau-Ponty, Maurice 133
 Merrell, Floyd 24, 57
 Miller, Arthur 14
 Mitre, Eduardo 15n, 126
 Monasterios, Elizabeth 11, 12
 Montale, Eugenio 13, 265, 267
 Most, Glenn W. 224n
 Mozart, Wolfgang Amadero 96, 97
 Mukarovsky, Jan 34n
 Murra, John 185
 Mutt, R. 79

 Nabokov, Vladimir 114n
 Neruda, Pablo 46, 203, 266
 Nerval, Gérard de 71
 Newton, Isaac 89
 Nietzsche, Friedrich 24, 139, 213, 259

 Oblitas 172, 198
 Obregón, Alvaro 116
 Ong, Walter 139n
 Oppenheimer, Julius R. 24
 Orías, Arturo 15
 Orozco, Olga 14
 Ouspensky, P.D. 23n
 Oviedo, José Miguel 24, 66n, 67, 114

 Pachamama 60, 60n
 Pacheco, José Emilio 11, 12, 14, 15, 19,
 20, 21, 22, 24, 25, 28, 36, 39, 43, 44,
 47, 48, 49, 56, 62, 63, 65, 66, 66n, 67n,
 68, 69, 70, 75, 77, 78n, 79, 80, 85, 90,
 91, 91n, 98, 100, 101, 102, 104, 106,
 109, 110, 111, 112, 118, 119, 120, 121,
 123, 127, 136, 144, 183n, 203, 244,
 266, 267, 269, 270, 273, 274, 275, 275n

 Palamás, Costis 110n
 Parnet, Claire 102

- Parra, Nicanor 14, 103
 Paz, Octavio 12, 14, 44, 66, 66n, 67n,
 68, 77, 130, 137, 191, 224, 230, 231n,
 232, 233, 234, 266
 Peirce, Charles Sanders 29n, 57
 Pellegrini, Aldo 15
 Perse, Saint-John 11, 12, 13, 14, 265
 Pessoa, Fernando 110, 114n
 Piglia, Ricardo 233
 Pizarnik, Alejandra 14
 Poe, Edgar Allan 97n
 Poniatowska, Elena 14
 Porter 224n
 Pound, Ezra 68, 80, 144
 Preciado, Juan 221
 Ptolomeo 112n
- Quasimodo, Salvatore 71, 73
 Quiroga, Carlos Ramiro 15n, 123, 219,
 220, 231, 234
 Quiroga Santa Cruz, Marcelo 17
 Quirós, Juan 125n
- Reina, Casiodoro de 113
 Reyes, Alfonso 24, 77
 Ricoeur, Paul 40, 132, 133, 134, 177,
 178, 181, 184, 184n
 Rimbaud, Arthur 71, 73, 111n
 Rivera Rodas, Oscar 15n, 153
 Rodríguez-Alcalá, Hugo 67, 67n, 73
 Roosevelt, Franklin D. 116
 Ruano, Manuel 125n
 Rulfo, Juan 80, 99, 100, 148, 220, 221
- Sabines, Jaime 14, 103
 Saenz, Jaime 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
 17n, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 28,
 36, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 61,
 62, 63, 65, 121, 123, 124, 125, 125n,
 126, 127, 128, 131, 133, 136, 136n,
 139, 139n, 143, 144, 148, 149, 150,
 153, 154, 157, 159, 160, 162, 163n,
 164, 167, 169, 171, 171n, 172, 173n,
 176, 179, 182, 183, 183n, 188, 190,
 197, 201, 203, 204, 205, 205n, 206,
 217, 219, 220, 224, 226, 229, 230,
 232, 234, 239, 240, 242, 244, 248,
 260, 262, 263, 266, 267, 268, 269,
 270, 271, 272, 273, 275, 276
- Salomón 110
 Sambhava, Padma 148n
 Samsa, Gregorio 32
 Sanabria, Armando 197
 Sanjinés, Javier 15n, 17, 17n, 19
 San Juan de la Cruz, 128, 129, 141
 San Juan de Letrán 90, 91
 Santa Teresa de Jesús 128, 129, 141
 Sartre, Jean-Paul 152
 Saussure, Ferdinand de 29n, 108
 Searle, John 31, 31n, 33
 Séferis, Georgios 110, 110n, 111, 111n,
 112, 112n, 114
 Sr. Beltrán 201
 Sernet, Claude 103n,
 Shimose, Pedro 17, 17n, 124
 Siles Guevara, Juan 48n, 125n, 161
 Siles Zuazo, Hernán 17
 Sirpa, Feliciano 139, 198
 Smith, Frederic J. 229n
 Smithson, Robert 204
 Sócrates 114
 Stevens, Wallace 68
 Stove, William W. 224n
 Strawson, P.F. 31, 31n
 Sucre, Guillermo 125n, 126
- Taboada Terán, Néstor 17
 Tamayo, Franz 27, 139, 201
 Tasos, Hegemon de 98
 Tejada, Fernando 110, 115, 115n, 117
 Thánatos 93
 tía Esther 139, 173, 173n, 191
 Todorov, Tzvetan 55n, 107, 226
 Tzara, Tristan 76, 101, 103, 104, 107
- Ulises 111, 111n, 112
 Ulme, Elbruz 198
 Urzagasti, Jesús 15, 15n, 17n

- Valdés, Mario J. 14, 28
Valente, José Angel 112
Valera, Cipriano de 113
Valéry, Paul 75, 114n
Vargas Llosa, Mario 14, 73
Vargas, Iván 15n, 140, 220, 231
Vargas, Rubén 15n
Vega, Julio de la 15n, 53, 219, 220, 221
Vega, Lope de 84
Verani, Hugo 66
Vidal, Elena 112
Villena, Luis Antonio de 39, 70, 75, 100
Wiethüchter, Blanca 15n, 17n, 161, 187,
190, 196, 205, 219
Wittgenstein, Ludwig 30, 31, 31n
Woolf, Virginia 14, 114n
Zaid, Gabriel 67
Zanzetenea de Toco y Pilla, Urbana
198, 208, 209
Zavaleta Mercado, René 17n, 250n,
271n



Elizabeth Monasterios inicia su libro con unas palabras dichas por Saint-John Perse al recibir el Premio Nobel de Literatura en 1960: “La poesía no recibe honores a menudo”. Una afirmación inquietante, sin duda, porque se nos impone como una sentencia que en los últimos años ha adquirido aún mayor peso de verdad. El lector de poesía encontrará un alivio fugaz en la idea de que tal vez no siempre fue así, y que ese pasado más feliz para el destino del poeta y de su tarea podrá ser recuperado. Elizabeth Monasterios atraerá luego otras citas que cuestionan esa esperanza: hacia 1801 Hölderlin se preguntó también “¿...y para qué poetas en tiempos de indigencia?”

Es cierto, la recepción pública de la poesía disminuye cada vez más; pero aunque todo lo que se suele estimar como índice de verificación tiende a confirmarlo, el fervor de algunos lectores por ese singular producto del quehacer humano no desaparece. Este libro es una muestra concluyente de ese fervor, y yo pienso que su autora más bien ha hecho suyas las razones de René Char: “A cada derrumbe de las pruebas el poeta responde con una salva por el porvenir”.

Pedro Lastra