

Postscriptum: Apuntes sobre el universo literario de Jaime Saenz

Leonardo García Pabón

University of Oregon

Creo que a Jaime Saenz (1921-1986) le hubiera gustado que alguien —mejor un amigo— escriba un *postscriptum* para un número dedicado a su obra literaria, conmemorando los 100 años de su nacimiento. Y le hubiera gustado por los ecos que resuenan en la palabra *postscriptum*, escritura, cripta y críptico. Pilares importantes de su vida y obra: el escribir, la muerte y el descifrar lo oculto. Y también porque tanto este volumen como este *postscriptum* están, paradójicamente (otra noción cara a Saenz) más allá de su vida, después de más de 30 años de su muerte, pero como recuerdo de su origen, de su nacimiento. Saenz está muerto pero, como él lo sabía, ahí puede haber nacido a la verdadera vida. Y parte de esa verdadera vida fue y es su obra literaria. Hoy por hoy, esa obra avanza por sus propios caminos, creando sus estares y sus espacios, es decir, “recorriendo su distancia”, de textos a lectores y de lecturas a otras lecturas.

Motivado por la lectura de los trabajos que conforman este volumen de la *Revista de Estudios Bolivianos*, mejor que redundar en lo ya escrito sobre los temas y libros más difundidos de la obra de Saenz (*Felipe Delgado, el aparapita*, la poesía), voy a tocar aspectos de su obra que, a mi parecer, sugieren un panorama más amplio de su pensamiento literario. Puesto que ya toda su obra está disponible al público lector, se puede hablar de un universo literario saenciano que abarca poesía, novelas, varios libros de relatos, así como el teatro. Y como al menos dos de sus libros narrativos, *La piedra imán* y *Tocnoencias*, tienen mucho de autobiografía, nos van a ayudar a explicar y

entender algunos aspectos de su vida que, como se sabe, se ha convertido en un texto en sí mismo dadas las varias narrativas que circulan sobre ella. No sorprende, pues, que Roberto Pareja comience su artículo, “Mediación editorial y valor agregado: la obra de Jaime Saenz desde las redes sociales del pasado”, incluido en este volumen, con la siguiente afirmación: “El mito que Jaime Saenz (1921-1986) creó con su obra y vida puede ser comparable con lo que ha generado una narrativa de los orígenes del cosmos”.

Desde el primer texto crítico en profundidad sobre la poesía de Jaime Saenz (1921-1986), el seminal estudio de Blanca Wiethüchter, “Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz” (1975) que acompañaba la edición de la *Obra poética* de Saenz, la idea de búsqueda mística ha sido la base de gran parte de las aproximaciones a su obra. El sujeto poético saenciano, tal como lo entendió Wiethüchter, se construye en una especie de *bildungsroman* religioso de su interioridad. Wiethüchter lo dice explícitamente en la presentación de su trabajo: “[...] su poesía se sitúa en un contexto en que la búsqueda de lo individual en su relación con la totalidad se hace primordial. [...] Esta orientación dotará a la obra de Saenz de un carácter eminentemente religioso” (275). Para corroborar esta afirmación, Wiethüchter cita —nada menos— una carta de Saenz en la que el poeta mismo explica: “El artista es un místico, al igual que el alquimista. En el ejercicio de la mística encontrará la materia prima de la obra” (276). La publicación de *Felipe Delgado* en 1979 extendió la idea de la obra de Saenz como búsqueda mística a su narrativa. Ya en la solapa de esta primera edición de la novela, el crítico Luis H. Antezana J. describía así el desarrollo de su personaje principal: “La vida de Felipe Delgado es una extraña aventura espiritual que busca, a través de los caminos, una desaparición que sería también una verdadera presencia”. Esta idea de la búsqueda mística ha sido muy difundida en la crítica de la obra de Saenz. Por ello, tampoco extraña que, incluso en algunos de los trabajos que se recogen en este volumen —como el trabajo de Víctor Vimos, “Jaime Saenz, la nada germinal. Desplazamiento y transformación ritual en *La noche* (1984)” —, la idea de búsqueda mística siga estando presente.

Pero mucho antes de estos estudios rigurosos, como los de Wiethüchter y Antezana, que pusieron en primer plano la idea de búsqueda mística, junto con otros aspectos de la obra de Saenz como la noche, el alcohol y los barrios populares de La Paz, Saenz ya era conocido como poeta en el ambiente literario y artístico paceño. Su primer libro de poemas, *El escarpelo*, se publica en 1955, más de 20 años antes del estudio de Wiethüchter. Y su reputación como poeta venía del brazo de su vida tumultuosa que escandalizaba tanto a la gente a su alrededor, incluyendo a su familia, como a la clase letrada paceña. En especial

su alcoholismo, su manía por vivir de noche y deambular por los barrios populares y semi-marginales de la ciudad, lo convirtieron en personaje extravagante ante los ojos de los escritores e intelectuales más tradicionales de la época, así como de la gente que lo frecuentaba. Esto creó la fama de Saenz “marginal” y rechazado por la sociedad. La admiración que Saenz sintió por el aparapita, el indio cargador de la ciudad de La Paz, personaje esencial en su literatura,¹ confirmaron esta su supuesta “marginalidad”. Sin embargo, en mi experiencia personal y por las charlas que tuve con él a lo largo de varios años de amistad,² debo decir que a Saenz no le gustó nunca que se lo considerara marginal. De hecho, en su ensayo sobre el aparapita, hay un intento extremo de mostrar que este personaje, a pesar de parecer marginal, externo a la ciudad, es la esencia de la misma ciudad. En este sentido, y a pesar de ser tan extravagante, Saenz no era exactamente un “marginado” ni social ni familiar. Por ejemplo, su familia nunca le cerró las puertas. Al contrario, siempre trataron de ayudarlo a salir de una vida de alcoholismo, pobreza y destitución en la que se sumergió por varios años. Él mismo lo dice en *La piedra imán* cuando relata la confrontación con su tía, quien lo recriminaba por su vida de alcoholismo:

Una vez, mi tía estalló de rabia y me hizo oír el sueño y la soltura.

¿No te da vergüenza?, me dijo. Ya pareces un degenerado bebiendo día y noche en esa bodega, metido ahí, con los matones y los rateros. Tus gritos se oyen hasta la Plaza y no trabajas ni haces nada, y tu vida es beber y beber, me dijo.

[...]

Don Carlos no me recibe, le dije. Y la Mujer-Araña tampoco. Solamente en la bodega me reciben. Pero haces mal en meterte en dimes y diretes en las chinganas y en las bodegas, es una vergüenza, le dije. ¿Qué daño hago yo?

[...]

Mi madre me miraba; no me decía nada.

Ya no tomas café, ni comes, me dijo una vez. Ya no escribes artículos. Estás andando sin abrigo, es una pena. El alcohol te está matando. Cuidado que te pase algo, me dijo. (57)

¹ Primero en su ensayo “El aparapita”, recogido en *Prosa breve*, y después en su novela *Felipe Delgado*, este personaje es símbolo de la búsqueda mística de Saenz.

² Y aquí debo hacer una aclaración, yo fui muy amigo de Saenz desde 1978 hasta su muerte en 1984. Por lo tanto, algunos de mis comentarios –sobre todo los referidos a los que se basan en mis recuerdos de nuestra relación– tienen un aspecto testimonial con lo de objetivo y subjetivo que esto pueda conllevar.

Creo que este fragmento es elocuente: hay una familia que se preocupa por él. A su vez, Saenz pide que lo dejen paz, pues sentía que no hacía daño a nadie con su búsqueda personal. Igualmente, en el mismo libro, cuando don Carlos hace una evaluación de cómo vive Saenz, lo hace con ánimo de ayudarlo a salir de una vida a todas luces destructiva:

¿Qué le pasará al pobre don Jaime? Yo lo estimo bastante, y parece que se está volviendo loco. Toma cuatro copas, y ya no mira aquí, sino allá. Si estuviera viendo fantasmas toda la vida, santo y bueno, pero no está viendo fantasmas, y sin embargo tiene miedo. A uno lo mira como no sé qué, y nada raro sería que de repente empiece a gritar como un loco y se abalance sobre la gente y cometa alguna barbaridad. A ratos ya parece un resucitado, o un desencarcelado. Me han dicho que les da una vida de infierno a los de su casa, pero yo no creo. Don Jaime estará por perder la chaveta y será demasiado afecto a la copa, pero es un caballero. ¿No lo habrán embrujado? Nadie me saca de la cabeza que le han hecho algún maleficio. Y su tía dice lo mismo, pero viene a molestar cada vez y quiere prohibirme que lo reciba, como si yo fuera un Juanlanas para hacerle caso. Además estoy en mi casa, y yo lo recibo al loco Saenz porque me da la gana. Y si viene a reclamar el Padre Eterno, me da lo mismo. Yo a don Jaime le tengo mucha pena. Se le aparecen las almas, y tuerce los ojos de miedo. Es generoso y botarate, y cuando tiene plata, hay que ver cómo gasta. El otro día, ha hecho una apuesta, y ha agarrado un montón de billetes y los ha botado al canal. Pero anda con el culo al aire, y es capaz de vender su alma por una copa. Además la otra noche, lo han pegado entre tres, lo han revolcado, le han quitado su saco y su zapato, y si no es el Hermenegildo Chávez, que interviene a tiempo y que no me dejará mentir, lo matan, y adiós trabajos. (128)

Saenz, una vez más, acepta esa crítica reconociendo, al final de este relato, que le hizo bien saber lo que pensaba don Carlos.

Que no todos los ambientes culturales lo rechazaban prueba que hay una larga lista de amigos escritores, artistas y músicos, que fueron parte del círculo social de Saenz en diferentes épocas de su vida. Entre otros, el pintor Enrique Arnal, el escritor Jesús Urzagasti, el compositor Alberto Villalpando, el filósofo Arturo Orías, el poeta y periodista Rubén Vargas, sin olvidar a los citados Wiethüchter y Antezana y otros personajes de las letras y la cultura a los que conoció y dedica páginas en *Vidas y muertes*, como Arturo Borda, Emilio Villanueva, Antonio Ávila Jiménez, Arturo Orías, Sergio Suárez Figueroa y otros más. La lista de amigos de Saenz es larga. Se podría, pues, decir, leyendo los textos autobiográficos de *La piedra imán*, que Saenz era una persona de clase media, muy querido por su familia y sus conocidos, quienes en ningún

momento lo marginaron o rechazaron, a pesar de sus actitudes escandalosas o extravagantes. Saenz fue, de forma *sui-generis*, si se quiere, parte de la vida intelectual paceña de mediados del siglo XX. Y los famosos Talleres Krupp, a través de los años, fueron un centro importante de discusión y aprendizaje literario, cultural y espiritual para todos aquellos que lo frecuentaron.

Pero su vida extravagante generó una serie de comentarios anecdóticos que fueron formando la famosa leyenda de Saenz como el habitante de la noche, del alcohol, de los barrios más marginales de la ciudad, amigo del diablo, obsesionado de forma enfermiza con la muerte. Pero como pasa en estas narrativas construidas en base al “chisme”, la parte cierta, objetiva, queda enterrada por lo más escandaloso. Muchas de las anécdotas más difundidas, como la de llevar un brazo o una mano de un muerto, irse a la morgue a contemplar cadáveres, caerse borracho a un basural, tener un tigre como mascota, su fallido matrimonio, y otras más, están narrados por el mismo Saenz en *La piedra imán*. No por ser versiones de Saenz son absolutamente objetivas, pero ayudan a separar lo verdadero de lo tergiversado. Veamos un ejemplo con información poco fiable y que aparece en este volumen, sólo para tener una perspectiva de la dimensión de estas versiones de la vida de Saenz. Joseph Mulligan en su trabajo “The Worst Precaution of All: Oracular Legitimacy in *Muerte por el tacto* by Jaime Saenz”, incluido en este volumen, pone una nota a pie de página que dice lo siguiente:

With the credit that Saenz had accumulated from the publication of his *Obra poética* (1975) and with his embeddedness in the literary underground of La Paz, he obtained a position at Universidad Mayor de San Andrés in 1976, where he established Talleres Krupp, a creative writing workshop that combined social structures of masonic secrecy, religious fanaticism, and political fascism. By all accounts, Talleres Krupp seems to have embodied the secret, fascistic sort of literary lodge which Roberto Bolaño so deftly parodies in his novels. The name of the workshop alluded to the German industrial giant that produced arms for the Axis Powers during World War Two.

[Con el prestigio que Saenz había acumulado con la publicación de su *Obra poética* (1975) y con su arraigo en el *underground* literario de La Paz, obtuvo un puesto en la Universidad Mayor de San Andrés en 1976, donde estableció los Talleres Krupp, un Taller de escritura creativa que combinó estructuras sociales de secretismo masónico, fanatismo religioso y fascismo político. Según todos los informes, los Talleres Krupp parece haber encarnado el tipo de logia literaria secreta y fascista que Roberto Bolaño parodia tan hábilmente en sus novelas. El nombre del taller aludía al gigante industrial alemán que produjo armas para las potencias del Eje durante la Segunda Guerra Mundial] Mi traducción.

La fecha que da Mulligan para el año en que Saenz obtuvo una cátedra en la carrera de literatura de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) está totalmente errada. Saenz fue profesor de la UMSA, primero, en 1969 hasta el golpe de Hugo Banzer en 1971. La segunda y última vez que enseñó en la UMSA fue desde 1978 hasta poco antes de su muerte. Yo era parte de la dirigencia estudiantil de la Carrera de literatura y fuimos con otros tres estudiantes, en 1978, siendo Blanca Wiethüchter jefa de la carrera, a invitarlo personalmente a retomar su cátedra que había sido anulada por la dictadura de Banzer. Saenz aceptó encantado hacerse cargo del taller de creatividad. Yo fui su ayudante de cátedra durante el primer año. Entonces, no es verdad que, en 1976, como afirma Mulligan, Saenz, que estaba en total oposición a Banzer, hubiera estado enseñando en la UMSA, una universidad tomada por la dictadura. Cuando volvió a enseñar en 1978, el taller de creativa nunca se llamó Talleres Krupp y no había “¿secreto masónico, fanatismo religioso y fascismo político?”, en una carrera y universidad profundamente acondicionada por ideas de izquierda. En el taller de Saenz estábamos dedicados a escribir narraciones en diferentes estilos o a traducir a Edgar Allan Poe. Los talleres Krupp, como se sabe, era el nombre de la sala en su casa donde Saenz recibía a sus amigos para conversar, leer poesía, corregir las ediciones de libros tanto de él como de sus amigos, jugar cacho y escuchar música. Nadie ha descrito este espacio vital con tanta precisión como Wiethüchter en su *Memoria solicitada*, texto al que me remito.³

Creo que ya hay bastante información objetiva sobre la vida de Saenz, proporcionada por él mismo en los libros mencionados, como por otros amigos (una vez más remito al excelente libro de Wiethüchter) y familiares, como para

³ Un ejemplo complementario, citado en el mismo trabajo de Mulligan, es un reciente artículo de H.C.F. Mansilla publicado en el periódico *Página siete*, donde éste afirma algunas cosas realmente dudosas. No me interesa entrar en una polémica sobre si es verdad o no lo que dice Mansilla. Dos amigos de Saenz (Álvaro Díez Astete y Alfonso Barrero Villanueva) ya contestaron por medio del mismo periódico a los comentarios de Mansilla refutando sus afirmaciones. Sólo quiero mencionar un dato que viene de mi relación con Saenz. Mansilla afirma que “Una de las paredes, la que quedaba por mala suerte frente a mi asiento, estaba cubierta por una bandera alemana del periodo 1933-1945: un enorme lienzo rojo con una cruz gamada en el centro” (“Una visita a Jaime Saenz”). En todos los años que visité a Saenz, yo no vi esta bandera colgada en ninguna pared. En su dormitorio, sí vi que en una pizarra tenía dibujada con tiza una cruz gamada, junto a una foto de Bruckner, una de Kafka y alguna otra decoración. La admiración de Saenz por Hitler es bien conocida y sus razones las ha expuesto él mismo en *Tocnolecías*. Esta admiración hay que entenderla en el contexto de su vida y de su pensamiento.

diseñar una imagen más justa de la persona Saenz, lo cual ayudaría, de paso, a apreciar mejor su obra literaria.

Además de una biografía basada en hechos comprobables y que sirvan para contextualizar la obra de Saenz, situar a Saenz en los contextos literarios e históricos de su época puede ser altamente productivo. Así como Saenz no era un “marginal” en el mundo intelectual paceño, tampoco era un marginal a la hora del conocimiento literario. Saenz era un consumado lector y de mucha profundidad.⁴ Su obra no nace de la nada (la de ningún escritor de verdad lo hace), ni es la de un escritor “ingenuo” que escribe espontáneamente sin mayor conocimiento de autores y libros. Hay toda una tradición intertextual en sus libros que se puede rastrear. El texto de Mulligan es interesante en este sentido pues trata de entender el misticismo en la obra de Saenz en el contexto de la narrativa telúrica del siglo XX en Latinoamérica y en Bolivia.

Saenz reconocía a varios escritores como sus favoritos. Entre otros, Miguel de Cervantes, Wolfgang von Goethe, Franz Kafka, Thomas Mann, Franz Tamayo. Un ejemplo inmediato de la relación intertextual con otros libros es la imagen del viejo que persigue a Felipe Delgado, la cual tiene que ver con el Mefistófeles de Goethe y con el satán de *La montaña mágica* de Mann. Aunque no es un intertexto literario, el compositor Anton Bruckner tiene una importancia mayor en la obra de Saenz. Uno de sus libros de poemas lleva el título de *Bruckner y Tcnolencias* termina con un extenso texto sobre el compositor austriaco, “En la abadía de san Florián”. Saenz admiraba la dedicación casi monástica del compositor austriaco a la obra artística. Una dedicación muy parecida a la que él mismo realizó en su vida después de dejar el alcohol. Una de las fuentes más importantes del pensamiento de Saenz, como ya lo apuntó Wiethüchter (*Memoria Solicitada* 65), es la obra de George Gurdjieff. Éste fue un filósofo, místico y maestro espiritual cuya obra fue muy leída por Saenz. Esta contextualización en tradiciones literarias abre también las puertas a estudios comparados de la obra de Saenz, como lo hace Christian Elguera, en “Cities of Rivers, Mountains and Serpents: Non-Human Spatialities in Jaime Saenz and José María Arguedas”, artículo incluido en este volumen, comparando a Saenz con José María Arguedas.

⁴ La biblioteca de Saenz fue donada a la carrera de literatura de la UMSA y ahí ha desaparecido. Se supone que sigue ahí, pero es imposible saber qué títulos hay, si se los puede leer para ver si Saenz tenía anotaciones o acceder a ellos de alguna manera para trabajos de investigación. Sería un buen homenaje a Saenz en este año, que la dirección de la carrera de literatura haga esa colección accesible al público.

De Cervantes, Saenz quiso tomar el humor, aspecto esencial a su obra a la que la crítica le ha prestado poca atención. Un humor un tanto absurdo y circunscrito atraviesa *Felipe Delgado* así como muchos de sus relatos cortos. Algunos ejemplos son: “Santiago de Machaca” (en *Prosa breve*), que se inicia con el protagonista, Santiago, un muerto enamorado y muerto de hambre, quien hace su entrada en el relato cayéndose de cabeza y llevando un ramo de flores; el relato de Hermenegildo Fernández —cuyo humor, dicho sea de paso, está excelentemente resaltado en su teatralización por David Mondacca—, a quien le gusta la comida picante al punto de la adicción y la muerte; o el pianista ciego que provoca unas discusiones álgidas entre los que dicen que toca tan bien que toca con el alma y los que objetan esta apreciación indicando que, obviamente, toca con las manos.

Pero el humor en Saenz no es simple, es bastante complejo, diríamos de un carnavalesco oscuro. Sanjinés, en su artículo en este volumen, nota en *Felipe Delgado* la constante parodia, extraña, burlesca, que el crítico llama “grotesco jubiloso” y que es “una lúdica arremetida de lo excéntrico, de lo marginal, contra el poder, mediante la apropiación paródica de los símbolos y de los valores dominantes”. Pero la parodia tal vez no sea la figura más representativa del humor ni de la escritura de Saenz sino la paradoja. Como ya ha señalado la crítica, la paradoja es una figura predominante en su escritura. En la medida en que Saenz no parece estar interesado en una crítica moral, ideológica, política, de un modelo referencial preexistente —como necesita la parodia— sino en una total puesta en abismo del mundo racional en tanto discurso formal, la paradoja es lo que mejor se presta para ir más allá de lo lógico y racional en la búsqueda de un orden profundo y verdadero. Unos versos de “Aniversario de una visión” lo dicen claramente: “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). La verdadera comunicación se daría entonces más allá del lenguaje. Es el lenguaje lo que hay que olvidar; y un paso en esa dirección es la paradoja que invalida la lógica en el lenguaje.

Así pues, para llegar a ese más allá del lenguaje, hay que atravesar el lenguaje. Hay que forzar el lenguaje al punto que revele esa verdad profunda. Digamos, que hay que usar el lenguaje en sus formas más disparatadas y excesivas para que deje de tener el sentido habitual que tiene y se abra a otro orden de sentido. De ahí, los muchos diálogos en Felipe Delgado —sobre todo, en la bodega—, que son como caricaturas de lo que sería un diálogo filosófico —expresión mayor del pensamiento racional occidental. Un modelo prevalente de diálogo filosófico en esta tradición se encuentra en los textos de Platón. Y las discusiones en la bodega no dejan de ser una caricaturización de

esos diálogos, aunque no haya alusiones o referencias directas a los textos del filósofo griego. Lo que sugiero aquí es que hay un eco lejano, pero no por ello menos sugerente, de ese modelo de debate filosófico. Quizás el punto de contacto es el *Banquete* de Platón, pero no por los temas discutidos ahí, sino como escenario y puesta en escena. Recordemos que el título en griego del texto de Platón es *Symposium* y que significa reunión para beber. Hay una relación entre beber y diálogo filosófico que Saenz toma como escenario de su propia indagación, pero a su manera, o sea, de forma caricaturesca, humorística, sin dejar de ser parte de una extrema búsqueda de sentido y de verdad. Para ilustrar, leamos el diálogo entre los bebedores de la bodega sobre la inspiración poética:

—Para los grandes artistas no hay problema que valga —declaró Beltrán—. Ellos se inspiran, y se acabó. Hay que tener en cuenta que ellos agarran, por ejemplo, y salen a la calle, miran una cosa, miran otra, y miran lo invisible. Para ellos no existe cosa visible, por la sencilla razón de que todo lo visible es vulgar, y como tal, no tiene ni pizca de inspiración. Para ellos solamente es bello lo invisible; es decir, lo que no existe. Ellos saben muy bien que tienen que creer en lo que no existe, es decir en la inspiración, porque sí no, están perdidos: adiós inspiración. La inspiración es una cosa invisible; una cosa que no se ve; pero sin embargo, ellos la ven en todas partes: en las calles, en el tranvía, en sus casas y hasta en sus camas. Lo que pasa es que ellos miran, ellos ven.

—Con perdón de usted —dijo a todo esto el Delicado—, una pregunta: ¿acaso nosotros también no vemos? ¿Acaso no estamos mirando estas paredes, estos taburetes y estas copas?

—Claro que nosotros también estamos mirando estas paredes, estos taburetes y estas copas, y todo lo que usted quiera —dijo Beltrán—, pero con los ojos; en cambio los grandes artistas miran con el alma. Como ustedes podrán comprender, señores, lo que se ve con el alma, tiene que ser invisible; y lo que se ve con los ojos, visible; ahí está la cosa. En esa forma se comprueba la existencia de la inspiración.

—Formidable —dijo Peña y Lillo—. Esa sí que ha de ser una existencia muy fuerte. Pero ahora una cosa: a mí me interesaría saber cómo se inspira el gran Vargas Vila, por ejemplo.

—Bueno; el gran Vargas Vila se inspira en seco; es decir fuera del agua; y según afirman ciertos críticos precisamente, para no perder la inspiración no se baña. En cambio, Juan de Dios Peza se inspiraba en el agua; una laguna, un lago, una fuente, eso le servía de inspiración a Juan de Dios Peza.

—Ya me doy cuenta —dijo Peña y Lillo—, y qué lindo es aprender: según deduzco, esa es la razón por la que se llama fuente de inspiración una cosa que inspira.

—Justamente —declaró Beltrán—, y ya veo que a usted nada se le escapa; por eso se llama fuente de inspiración una cosa que inspira. Y como su nombre lo indica, es una fuente de agua. Ya se

dijo fuente; el agua mana de la fuente, y la inspiración mana del agua; es decir de la fuente. Ahí tiene usted el mar. Como usted sabe, el mar no existe; el mar es pura inspiración. La pura inspiración es invisible, y lo invisible no existe. Eso precisamente se llama idealismo; el mar filosófico, en otras palabras; casi todos los filósofos y los sabios se inspiran en el mar. Un mar de lágrimas, el mar de tus ojos; amado mar de mis sueños, y, en fin, el remoto maramoto del alma mía, son expresiones que usan los grandes poetas. Para ellos, el mar es como la música de las cumbres; en pos de esta música de las cumbres van los grandes poetas como moscas, es decir como almas solitarias, en busca de la inspiración...

—Eso ya no está bien —reprobó el bodeguero interviniendo de pronto—: Seré un pobre ignorante, pero tus palabras me extrañan mucho. Si los grandes poetas van como moscas en pos de la inspiración y las moscas son almas solitarias, yo soy el Rey de Prusia. Te diré francamente que haces muy mal en comparar a los poetas con las moscas; si yo fuera poeta, te garantizo que en estos momentos ya te habría pulido el culo a patadas. (118-119)

En este fragmento no se puede encontrar sustentación lógica alguna o argumental, sino que está llena de asociaciones analógicas y metafóricas creadas por el orador. Al reparo del bodeguero, Beltrán, apoyado por los bebedores, responde así:

—Estás totalmente equivocado —replicó Beltrán—. Y se ve que en tu vida has conocido a un poeta. Viendo que se lo compara con una mosca, yo te garantizo que cualquier poeta se sentiría halagado. Todo poeta es humano, y como humano, ama a las moscas. El poeta no tiene por qué menospreciar a las moscas; por el contrario, el poeta enaltece a las moscas. Sin ir muy lejos, todos nosotros aquí en la bodega, en nuestra calidad de poetas prácticos de la más alta escuela, amamos a las moscas, por lo mismo que conocemos el sufrimiento —y dirigiéndose a los oyentes, preguntó—: ¿No les parece a ustedes?

—¡Así nos parece a nosotros! —exclamaron todos en forma unánime.

—¡Así me gusta! —dijo Beltrán—. Nosotros sabemos lo que es el hambre; nosotros somos sensatos y sufrimos; nosotros no somos quiénes para menospreciar a las moscas; nosotros somos poetas prácticos. ¿No les parece? (119)

Este diálogo absurdo propicia que Delgado se duerma y sueñe con moscas y dé lugar a uno de los pasajes más significativos de su búsqueda. En su sueño, se juega a cazar moscas. Para cazar una mosca se debe decir una palabra que esté en consonancia con una palabra inicial dada por el bodeguero. Por ejemplo: para la palabra “Caracato”, se sigue con “sindicato, carromato, literato, califato y mentecato”. A tiempo de decir la palabra se trata de cazar a

una mosca para luego arrojarla a un abismo bautizada con esa palabra. Delgado, que se ha convertido en mosca, está horrorizado de que a él en cualquier momento lo cacen y lo arrojen al abismo. Este juego produce gran contento entre los participantes. Al final Delgado se despierta y, seguidamente, ve un saco de aparapita y se le revela la constitución del mismo. Delgado empieza aquí una de las reflexiones más significativas de la novela sobre el mundo y su delirante búsqueda personal a partir de este saco hecho de remiendos, tal como ha estudiado en detalle Antezana (“Felipe Delgado”). Así pues, todo este proceso de comedia discursiva, de sueño con palabras, cuya asociación no viene determinada por las reglas gramaticales de sintaxis o semántica, sino por un puro juego lúdico de sonidos similares conduce hacia esta revelación. Es decir, la travesía por puros significantes (como las consonancias) alejados de todo sistema de significación racional o siquiera semántico, lleva al sentido verdadero.⁵ Aquí se anula el lenguaje como pide el poema citado de “Aniversario de una visión” y se puede llegar a “la comunicación por medio de los ojos”. Por eso Delgado, al despertar, puede ver el saco del aparapita como revelación, pleno de profundo sentido. Como digo, en *Felipe Delgado* no hay crítica a un modelo político, ideológico, poético específico, sino al lenguaje mismo, al fundamento de toda significación. No importa que los bebedores estén diciendo tonterías sobre la inspiración y las moscas y se sientan muy contentos con todo lo que dicen. El contenido de su debate es sólo un proceso para anular toda razón y lógica, abrir un camino para llegar al puro juego fonético del lenguaje, y ahí entender todo el sentido que esconde un determinado signo, como en este caso, el saco del aparapita.

Saenz sabía profundamente que el sentido no existe sin el sinsentido. Al igual que en la filosofía de los estoicos griegos o en los textos de Lewis Carroll, tal como estudia Deleuze en su *Logique du sens*, Saenz hace de la paradoja la figura central a su pensamiento, pues ésta contiene un sentido y su opuesto a la vez. Ya Antezana había notado que “[d]ebido al uso no-disyuntivo, fruto de la relación dialógica permanente en esta poesía, las construcciones adversativas e implicativas tienden a presentarse de manera paradójica y/o contradictoria” (“Hacer y cuidar” 175). Como explica Deleuze: “Quand je dis ‘Alice grandit’, je veux dire qu’elle devient plus grande qu’elle n’était. Mais par là-même aussi, elle devient plus petite qu’elle n’est maintenant. Bien sûr, ce n’est pas en même temps qu’elle est plus grande et plus petite, mais c’est en

⁵ En mi artículo “Las memorias y el lenguaje de Felipe Delgado”, he estudiado la importancia del juego con el significantes en la producción de sentido.

même temps qu'elle le devient" (9). [Cuando digo 'Alicia se agranda', quiero decir que ella se hace más grande de lo que era. Pero, por lo mismo, también ella se hace más pequeña de lo que era antes. Sin duda, no es al mismo tiempo que ella es más grande y más pequeña, pero es al mismo tiempo que ella lo deviene]. Opuesto al sentido común que afirma que "en tous choses, il y a un sens déterminable; [...] la paradoxe est l'affirmation de deux sens à la fois" (9). [en todas las cosas hay un sentido determinable; [...] la paradoja es la afirmación de dos sentidos a la vez]. Mi traducción.

Una consecuencia de las paradojas es que "ils ont pour caractère d'aller en deux sens a la fois, et de rendre impossible une identification, mettant l'accent tantôt sur l'un tantôt sur l'autre des ces effets... C'est que la paradoxe se oppose à la doxa, au deux aspects de la doxa: bon sens and sens commun" (93). [tienen por característica ir en dos sentidos a la vez, y hacer imposible una identificación, poniendo el acento ya sea sobre uno ya sea sobre el otro de estos efectos [...] Es que la paradoja se opone a la doxa, a los dos aspectos de la doxa: sensatez y sentido común]. Esta imposibilidad de identificación de un sentido único, sensato o común, es lo que crea innumerables juegos de espejos tanto en la poesía de Saenz como en *Felipe Delgado*: yo-tú, Felipe-viejo, Ramón-Ramona. Con la paradoja, Saenz se enfrenta al fundamento del lenguaje para trascenderlo y llegar a un sentido que esté más allá de lo real, en el mundo de las esencias. Junto con el humor, la paradoja le permite deconstruir el lenguaje mismo o, al menos, sus formas más convencionales de comunicación: sensatez ("y yo digo que la sensatez tan solamente sirve para explicarse lo que es ella misma" ("Aniversario" 126), sentido común, lógica, racionalidad. En este sentido, los trabajos de Elizabeth Monasterios, tanto en su libro, *Dilemas de la poesía de fin de siglo*, como en su artículo aquí incluido, "¿No habría algún lugar en que se pudiese estar como en la propia casa? Saenz, la cuestión del 'estar', el encuentro con Heidegger y la proyección de estos asuntos en Kusch y Churata", son relevantes para entender la búsqueda de sentido en Saenz. Monasterios aproxima el pensamiento de Saenz a lógicas que se separan de la filosofía del logos de Occidente, tales como el pensamiento de Heidegger. Y también a saberes no occidentales como el pensamiento andino. Por ejemplo, el *tinku* aymara, estudiado por Verónica Cereceda, no como lucha de contrarios donde uno elimina al otro u opuestos que se resuelven en una síntesis, sino como opuestos que se mantienen como tales en una permanente coexistencia agonística. Esto, sin duda, se aproxima a la paradoja saenciana tal como he esbozado muy brevemente aquí.

Es que en Saenz, todo pasa por el lenguaje, y esto a veces se olvida. Hay que asignarle a un momento crucial de su vida todo el peso que tiene. Me

refiero al momento de abandonar el alcohol y dedicarse a escribir. El esfuerzo que supuso dejar una adicción que lo tenía convertido en una especie de mendigo, cercano a la locura tal vez, con dos *delirium tremens* en su haber (1953 y 1954) y que, además, era la fuente de su felicidad y de su búsqueda espiritual, es casi inimaginable. Saenz lo relata así: “si he sido capaz de dejar el alcohol de un solo golpe y por mi propia cuenta y riesgo, / es porque me ha dado la gana —y no lo digo con soberbia” (*Piedra imán* 62). Aún más elocuente de su lucha con el alcohol es esta descripción de una recaída en la Navidad de 1980. En una carta que me escribió el 10 de enero de 1981, relata lo siguiente:

Ahora imagínate una cosa. Te cuento. De pura rabia, o por puro gusto, o sencillamente. porque me dio la gana, ante tanto duelo, en vísperas de Navidad agarré y me puse a beber —a sabiendas de que ningún poder humano sería capaz de quitarme la copa, una vez en mis manos. Y quién te dice que bebí y bebí y bebí y bebí, y el 31 de diciembre a las 12 de la noche paré de golpe —a costa de un esfuerzo sobrehumano y que por poco no me cuesta la vida. Hasta el 3, o 4 de enero, este pecho de bronce estuvo temblando de pies a cabeza, por dentro y por fuera. Qué te parece. Claro que me asusté, hablando francamente —nadie es de bronce, digo yo para mi colete. Pero pasó el trance. Son aventuras muy extrañas, muy graves y peligrosas, créeme. Y qué terrible el poder del alcohol. Así nomás no se puede jugar con el alcohol, yo sé. Sólo con dolor se aprende. Sólo con espanto. ¿Y con quién bebí? Casi solo. Una noche escuché una voz. Alguien me decía: ¿Por qué te asustas? Es demasiado tarde para asustarse. Así me decía. Lo que pasa es que yo no puedo con el alcohol. O el alcohol o yo. Lo malo es que muchas veces se me ocurre que el alcohol soy yo, y tal un callejón sin salida del que yo precisamente debo salir sin la ayuda del alcohol. Así las cosas, quién te dice que una de esas noches se aparece el Rubén [Vargas] y me trae de regalo dos cajetillas de cigarrillos Sucrenses y un disco de Adrián Patiño. Esa noche no lo tocamos porque estaba en cama, pero en cambio hicimos patalear una botella de whisky y otra de pisco hasta el amanecer, recordando los tiempos idos y no volvidos. Tan sólo esta noche —hace dos horas— escuché el disco. "Tiahuanacu alegre" y "Escucha mi lamento". Ni qué decir tiene que son cosas muy hermosas. Ya las escucharemos. Ya verás.

Es que escribir, me atrevo a afirmar, era para Saenz su verdadera vida, su estar. Y como su escritura era la de ficción —la poesía, la narrativa—, su lenguaje estaba en rebelión contra sí mismo, de ahí la paradoja. Y este momento de su vida es doblemente relevante pues a veces se confunde su interés en el aparapita o sus narraciones sobre el alcohol o sobre la ciudad de

La Paz, con testimonio u otras formas de representaciones de tipo realista. Por mucho que los personajes de Saenz existan en la realidad de La Paz, los que están en sus textos son creados por él. De alguna manera su renunciamento al alcohol, y su recluirse en su casa y en la noche, fue también una renuncia a la realidad como simplicidad y falsa apariencia. De ahí que, por ejemplo, una comparación con los textos de Viscarra pueda ser engañosa. En su texto en este volumen, “Ruina/basural: Las lógicas temporales y espaciales de la ciudad de La Paz en Sáenz y Viscarra”, Irina Alexandra Feldman propone que los textos de Saenz y los de Viscarra son complementarios. Me parece que son, más bien, paralelos, sin posibilidad de cruce o de encuentro. Viscarra está claramente haciendo un testimonio, una denuncia de una realidad social, en un estilo naturalista/realista. Saenz, por su parte, esta creando realidades personales, simbólicas. Incluso diría que hay un aparapita en la vida paceña y hay otro en la obra de Saenz, así como hay cientos de alcohólicos que habitan la ciudad de La Paz y entre los cuales vivió Viscarra y personajes alcohólicos paceños en los textos de Saenz que sólo existen en su La Paz ficcional. No hay punto de cruce entre estas narrativas a pesar de que el tema del alcohol sea de gran importancia en ambas obras.

Para encontrar personajes complementarios a los de, por ejemplo, Felipe Delgado, hay que buscarlos en las mismas páginas de Saenz. *Vidas y muertas*, *La piedra imán* o “Los cuartos”, tienen como clara referencia gente que Saenz conoció y amó en su vida, desde la tía Esther, que lo acompañó y cuidó casi toda la vida, hasta Ismael Sotomayor, uno de sus más fieles amigos. Ahí están todos ellos, como referentes reales a sus textos. Pero no como descripciones realistas o retratos costumbristas, sino transformados en personajes poéticos saencianos. La poesía y *Felipe Delgado*, las primeras publicaciones de Saenz, junto con la primera crítica sobre estos libros con los énfasis que ya hemos señalado (búsqueda mística, oscuridad, locura), muestran el lado, digamos, más oscuro de Saenz. Pero hay un lado luminoso en su obra, prevalente en sus otros libros de narraciones. Y algo que predomina en esos textos es el amor de Saenz por la gente que conocía: su familia y la comunidad en la que se desenvolvía. Es imposible pasar por alto la admiración y respeto que Saenz sentía por ellos. Reconocía en esas personas el origen de muchas enseñanzas, distinguía las particularidades que los hacían especiales, valoraba sus propias luchas vitales, sentía el misterio que es cada ser humano, y todo esto sin ningún juicio peyorativo o crítica.

Ahora bien, como en toda su obra, hay una indagación por el significado profundo de esas vidas. Una de sus preguntas es acerca de la correspondencia entre vida y muerte. Por ejemplo, la historia de Andrés Calderón (*Vidas y*

muertes 42) le hace preguntarse al narrador sobre el destino del hombre. Calderón lleva una vida simple dedicado a trabajar con su máquina de escribir para ganarse la vida. Una existencia muy rutinaria y sin mayores acontecimientos. Al final del relato se sabe que Calderón se ha suicidado. El narrador siente que hay una disonancia entre la vida y la muerte del protagonista, tal como lo expresa en las palabras finales del relato: “Cuando me dijeron que Andrés Calderón había puesto fin a su vida de un balazo en la cabeza, no pude creerlo. / Y cuando me dijeron que Andrés Calderón era el hombre que menos motivos tenía para suicidarse, tampoco pude creerlo” (43). Un ejemplo opuesto es el de Hermenegildo Fernández, también de *Vidas y muertes*. Éste no puede vivir sin comer picantes. Lo que probablemente es la causa de su muerte. Enfermo del hígado, en el hospital, sigue comiendo picantes sin medida. Pero aquí, el narrador ve una cierta correspondencia entre vida y muerte: “Hermenegildo Fernández se fue a la tumba por causa de los picantes, es lo malo; y lo bueno, que murió al pie del cañón” (*Vidas y muertes* 27).

Estos relatos dan un mejor “testimonio” de la comunidad que Saenz apreciaba. Son su forma luminosa de ver a La Paz y a los paceños, lejos de cualquier intento de dar testimonio social del mundo del alcohol en el que vivió tantos años. Pero cabe señalar que esta comunidad está marcada por su momento histórico. En la entrevista al fotógrafo Javier Molina, recogida en este volumen, éste enfatiza que Saenz quería recuperar una ciudad que se perdía por la modernización del gobierno de Banzer. Por eso escribió *Imágenes paceñas* y las acompañó con las fotos de Molina, como un testimonio a la ciudad que él conocía y amaba y que se perdía irremediablemente. Sus esfuerzos para recuperar el espíritu, la magia, de esa ciudad sujeta al cambio histórico, están estudiados por Raquel Alfaro y Tara Daly en su “Imágenes paceñas: El mago de la ciudad paceña moderna”, incluido en este volumen. Igualmente, *Felipe Delgado* tiene un cierto tono de recuperación de una ciudad del pasado, pues es una novela claramente ambientada en los años 30, antes de la guerra del Chaco. A lo que apunto es a que Saenz tenía una clara conciencia de la historia como proceso. Y, en este sentido, nunca dejó de sentirse parte de la historia de Bolivia. Por ejemplo, participó activamente en la revolución de 1952, y sintió gran admiración por Víctor Paz Estenssoro. En la obra de Saenz, afloran constantes referencias a su comprensión de la importancia de lo histórico y político nacional. Así, la identidad de narradores y personajes en sus textos incluye manifiestamente la identidad nacional. Identidad nacional, además, fuertemente marcada por su momento histórico. En el texto dedicado a Sergio Suárez Figueroa en *Vidas y muertes*, hay

una declaración explícita de ese entender la identidad nacional como un determinado momento histórico y su impacto en el quehacer poético mismo:

En esos tiempos [1953] los indios, con orgullosa mirada de cóndor, con majestad en el porte, con iluminados aires de liberación y con gesto hermético, vestidos con sus mejores galas, con ásperas telas de una finura sin par, entraban y salían del Palacio [presidencial], con paso leve y firme, y se sentían como en su casa. Y muchos de ellos abriendo seguramente los ojos a lo que por derecho propio les pertenecía [...]

[...]

Pues en esos tiempos, la redención parecía ya un hecho.

Quiere decir que el hombre asumía su verdadera significación, y por tanto, la substancia poética comenzaba ya a vislumbrarse con una realidad total, tan digna y tan cierta como el pan de cada día.

Y con esto el poeta que vivía en el espíritu profético, podía ya vivir en la profecía.

[...]

Indiscutiblemente, el sucedido mayúsculo que fue la Revolución de Abril, tuvo extraordinarias al par que definitivas resonancias en el espíritu del poeta, el cual de uno u otro modo se identificaba con aquélla.

No siempre nos es dado sentirnos de pronto liberados, con aquel sentimiento de liberación que trasciende en el ámbito de la patria en su totalidad, y aún más allá, en un plano universal, pues semejante sentimiento de liberación no es ni más ni menos que la orgullosa confirmación de haber nacido en un determinado lugar del planeta, el cual es absolutamente único y no puede ser otro que la patria.

¿Qué es la patria?

La patria es el sitio que nos permite estar y nos permite vivir en el planeta, y por el que adquirimos la certidumbre de que existimos y de que somos —pues perdida la patria, perdido el mundo.

Dígame lo que se quiera —al margen de cualquier concomitancia partidista o de grupo— la Revolución de Abril fue nada menos que la revelación de la patria, en el más alto sentido de Nacionalidad. (*Vidas y muertes* 132-133)

Esta cita es por demás elocuente del pensar de Saenz sobre la Revolución de Abril y su importancia para la identidad nacional, así como la del poeta mismo. Esta percepción de la Revolución de 1952 es parte de la añoranza de Saenz por un nuevo orden social y político, totalmente diferente del capitalismo y su racionalismo. La afirmación de Sanjinés, de que en *Felipe Delgado* “[va] por mal camino quien piensa que Saenz avala los conceptos de cohesión social –estado, nación, sociedad–” no me parece que sea sostenible, pues claramente Saenz refleja ampliamente en su pensamiento la necesidad de una nación y de una sociedad que sean como la Revolución de Abril capaz de ser “revelación de la patria” y esencia de la identidad nacional. Sin duda, no es el estado boliviano de mediados de los años 50 o 60 (ni una afiliación político-partidista), el que avala Saenz. Ese estado tiene que ser abolido, pero el clamor por un líder que pueda traer un nuevo orden está en muchas partes de su obra.⁶ De ahí su admiración por figuras autoritarias como Mariano Melgarejo.

Para terminar, me gustaría hacer una breve mención al amor romántico y erótico en Saenz. En su obra hay lugar para este tipo de amor, pero, claro, al estilo Saenz. Camilo Gil Ostría, en su artículo en este volumen, “Aparición y desaparición del camino amoroso en la obra de Jaime Saenz: análisis de un capítulo del Felipe Delgado”, estudia el amor erótico en un capítulo de *Felipe Delgado*. Toda relación amorosa entre dos personas abre la posibilidad de trascendencia del sujeto que ama. En el caso de *Felipe Delgado* esas personas son Felipe y Ramona, pero la compleja constitución de la subjetividad en la escritura de Saenz hace de esta relación un momento de alucinación, de espejos, de identidades intercambiadas. De hecho, hasta se sugiere una identidad sexual no fija en lo heterosexual. No hay que olvidar que la otra novela de Saenz, *Los papeles de Narciso Lima Achá*, es, en gran parte, la historia de un amor homosexual. De la misma manera, en la poesía se puede señalar que hay un espacio para el amor. *Aniversario de una visión* es, por ejemplo, un largo poema de amor. Y el poema que da título al libro de poemas *Al pasar un cometa* es un maravilloso poema de amor, no sin dejar de ser una deconstrucción de la retórica amorosa acuñada en/por el lenguaje. No es este el lugar para analizar el amor romántico en los textos de Saenz. Lo que simplemente quiero indicar es que eros tiene un lugar importante en su obra

⁶ Yo he estudiado esta añoranza por un líder autoritario en mi “Paradójicos cadáveres nacionales”.

y, sospecho, que su indagación revelaría lo fundamental que es para el universo saenciano.

A cien años de su nacimiento, la obra de Saenz es más vital que nunca. Mercedamente, por supuesto.

Portland, Oregon, octubre de 2021

Bibliografía citada

- ALFARO, Raquel y Tara Daly. 2021. "Imágenes paceñas: El mago de la ciudad paceña moderna". Manuscrito.
- ANTEZANA, J. Luis H. 2011. "Hacer y cuidar". *Ensayos escogidos 1976-2010*. La Paz: Plural. 159-184.
- BARRERO Villanueva, Alfonso. 2019. "Una réplica a Una visita a Jaime Saenz, de H. C. F. Mansilla". *Página Siete*. 9 junio. [<https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2019/6/9/una-replica-una-visita-jaime-saenz-de-h-c-f-mansilla-220387.html>] página descargada el 23 de octubre, 2021.
- DELEUZE, Gilles. 1969. *Logique Du Sens*. Paris: Éditions de Minuit.
- DÍEZ ASTETE, Álvaro. 2019. "Visita a un texto de H. C. F. Mansilla". *Página Siete*. 9 junio. [<https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2019/6/9/visita-un-texto-de-h-c-f-mansilla-220386.html>] página descargada el 23 de octubre, 2021.
- ELGUERA, Christian. 2021. "Cities of Rivers, Mountains and Serpents: Non-Human Spatialities in Jaime Saenz and José María Arguedas". Manuscrito.
- FELDMAN, Irina Alexandra. 2021. "Ruina/basural: Las lógicas temporales y espaciales de la ciudad de La Paz en Sáenz y Viscarra". Manuscrito.
- GARCÍA-PABÓN, Leonardo. 1983. "Las memorias y el lenguaje de Felipe Delgado". *El Paseo de los sentidos: estudios de literatura boliviana contemporánea*. Leonardo García-Pabón y Wilma Torrico, eds. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura. 259-267.
- . 1998. "Paradójicos cadáveres nacionales: La poética de Jaime Saenz". *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural-CESU. 213-248.
- MANSILLA, H.C.F. 2019. "Una visita a Jaime Saenz". *Página Siete*. 12 mayo. [<https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2019/5/12/una-visita-jaime-saenz-217532.html>] página descargada el 23 de octubre, 2021.
- MONASTERIOS PÉREZ, Elizabeth. 2001. *Dilemas de la poesía de fin de siglo: José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*. La Paz: Plural Editores.

- . 2021. "¿No habría algún lugar en que se pudiese estar como en la propia casa? Saenz, la cuestión del 'estar', el encuentro con Heidegger y la proyección de estos asuntos en Kusch y Churata". Manuscrito.
- MULLIGAN, Joseph. 2021. "The Worst Precaution of All: Oracular Legitimacy in *Muerte por el tacto* by Jaime Saenz". Manuscrito.
- OSTRIA, Camilo Gil. 2021. "Aparición y desaparición del camino amoroso en la obra de Jaime Saenz: análisis de un capítulo del *Felipe Delgado*". Manuscrito.
- PAREJA, Roberto. 2021. "Mediación editorial y valor agregado: la obra de Jaime Saenz desde las redes sociales del pasado". Manuscrito.
- SAENZ, Jaime. 2014. *Prosa Breve*. 2ª ed. Leonardo García-Pabón, ed. La Paz: Plural Editores.
- . 2010. *Tecnolencias*. La Paz: Plural Editores.
- . 2008 [1989]. *La piedra imán. Obra póstuma*. La Paz: Plural Editores.
- . 2008 [1986]. *Vidas y muertes*. La Paz: Plural Editores. Impreso.
- . 2007 [1980]. *Felipe Delgado*. La Paz: Plural Editores.
- . 1981. Carta a Leonardo García Pabón. La Paz, 10 de enero. Manuscrito.
- . 1975. "Aniversario de una visión". En *Obra poética*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario. 115-136.
- SANJINÉS, Javier. 2021. "Felipe Delgado, otro de los Robinsones". Manuscrito.
- VIMOS, Victor. 2021. "Jaime Saenz, la nada germinal. Desplazamiento y transformación ritual en *La noche* (1984)". Manuscrito.
- WIETHÜCHTER, Blanca. 2004 [1989]. *Memoria solicitada*. La Paz: Editorial del hombrecito sentado.
- . 1975. "Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz". En Jaime Saenz, *Obra Poética*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario. 267-425.

CARTA DE JAIME SAENZ A LEONARDO GARCÍA PABON

La Paz, 20 de marzo de 1981.-

Mi querido Leonardo:

Me parece.

Hace pocos días recibí tu carta, y me alegré mucho.

Ahora bien, tu breve comentario a propósito del fragmento de *La Piedra Imán* me causó verdadero asombro. Es extraordinario en más de un sentido, y ante todo por su lucidez. Ya hablaremos. Por lo demás -y dicho sea de paso- *La piedra imán* no es un "poemario", sino un poema. Y aunque ~~no~~ no fuera un poema, jamás sería un "poemario", por la sencilla razón de que la palabra "poemario" -a mí al menos- me suena muy mal. Me suena a escapulario, a inventario o muestrario, "poemario". Ya parece el Poe-Mario, o sea el Mario-Poe, es decir el Edgar Allan Poe-Mario. Demasiado cursi. Un libro de poemas es hoy y siempre un libro de poemas, y para qué más.
Ah..., ya.

Claro que leí el trabajo de Mitre. Hablando con franqueza, me pareció una huevada -y eso del "espacio fúnebre", pura literatura. A mí no me gustó. Y aun me atrevería a decir que ~~esta obra~~ lleva quizá una intención aviesa, aunque esa intención aviesa quiera encubrirse bajo la máscara de cierto lenguaje que por otra parte resulta artificioso y, en todo caso, impertinente. Yo a Mitre lo respeté en alto grado como poeta, pero como crítico, me parece que está meando fuera del tiesto.

Acaba de salir *Ciudad desde la altura* del Guillermo Bedregal, y la Corina te está enviando un ejemplar. Le di tu dirección, y le dije que enviara ~~3~~ ejemplares a la Blanca y al Cachín, para cuyo efecto le di las respectivas direcciones.

Ahora una cosa, ya que recuerdo. A ver si en una de esas y como quien nada hace consigues una reproducción de "La muerte y la niña", de Lucas Cranach. Aquí no hay. Es algo que hace años busco y no encuentro.

En cuanto a los datos biográficos, yo en realidad me encomiendo a tu criterio. Puedes poner lo que creas conveniente. Esto aparte, ya desde ahora me preparo para leer tu tesis. Seguro que me dará muchas luces. Ha de ser cosa en verdad muy importante y reveladora.

Por lo demás aquí llueve y llueve, día y noche: cosa extraña, en marzo y nada menos -el Illimani, oculto en la niebla;

2.

el frío intenso, y se avecina ya el invierno. Sin embargo el cielo no es de invierno, y difícilmente se vislumbran las estrellas. Algo pasa en el mundo, digo yo para mi coleteo. Se avecinan cataclismos, maremotos, quién sabe qué cosas, ya ~~se~~ se verá. La verdad es que hay goteras en mi cuarto, y en el tumbado, graves lamparones. Qué enigma. Pero una cosa es ~~ver~~ cierta: hoy llego a la página 110 de La piedra imán. Ya leeremos. Estoy en la parte XVIII, y en llegando a la XXVI pondré punto final.

Te saludo con el afecto de siempre Leonardo, y hago votos por una feliz y magnífica conclusión de tus trabajos -pues no olvidar que tú eres un trabajador de los trabajos de la poesía. Cosa grave.

Recibe saludos de mi tía y de los amigos. Escribe.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).