

Pensamiento sobre la poesía en el arco del siglo xx en Bolivia*

Thought on Poetry Across the Arc of the 20th Century in Bolivia

Alan Castro Riveros**

RESUMEN

Este ensayo ahonda en el pensamiento poético en Bolivia durante el siglo xx, concentrándose en dos poetas que sostienen el llamado “arco de la modernidad”: Ricardo Jaimes Freyre y Jaime Saenz. Mediante la lectura crítica de diferentes escritos, se examina cómo ambos trastocan las convenciones literarias de entonces. Jaimes Freyre instaaura la “ley del ritmo” y el periodo prosódico frente a la mecánica del conteo silábico. Y Saenz radicaliza esta postura al hacer de la palabra el acontecimiento creacional de la propia vida. Ambas poéticas configuran el arco del pensamiento poético del siglo pasado, proyectando su vitalidad hacia el xxi.

Palabras clave: Pensamiento poético, poesía boliviana, siglo xx, Ricardo Jaimes Freyre, Jaime Saenz, acontecimiento.

ABSTRACT

This essay delves into poetic thought in Bolivia during the 20th century, focusing on two poets who sustain the so-called “arch of modernity”: Ricardo Jaimes Freyre and Jaime Saenz. Through the critical reading of various writings,

* Este texto emerge de una investigación realizada en 2024 para el Instituto de Investigaciones Literarias (IIL) de la Carrera de Literatura de la UMSA, la cual culminó en una antología del pensamiento poético en Bolivia a lo largo del siglo xx (aún inédita). Algunas de las formulaciones aquí publicadas fueron expuestas en la ponencia “Arco del pensamiento poético en el siglo xx. *Siempre..., Tcnolencias* y otras incisiones” de la mesa *Panorama del pensamiento y la teoría de arte y poesía en Bolivia (1825-2025)* organizado por Eurídice Estudios y celebrada en el XII Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos (Sucre, julio de 2025). En todo caso, este ensayo es parte de un trabajo que sigue actualmente su curso en una investigación doctoral en torno al pensamiento poético en Bolivia en 17, Instituto de Estudios Críticos (Ciudad de México).

** Profesor de la Carrera de Literatura UMSA y de la Carrera de Diseño Gráfico UCB, Doctorante en 17, Instituto de Estudios Críticos. Contacto: alancastroriveros@gmail.com ORCID: 0000-0002-6250-9000.

it examines how both subvert the literary conventions of their time. Jaimes Freyre establishes the “law of rhythm” and the prosodic period against the mechanics of syllabic counting. And Saenz radicalizes this stance by making the word the creational event of life itself. Both poetics configure the arch of poetic thought of the past century, projecting their vitality into the 21st.

Keywords: Poetic thought, Bolivian poetry, 20th century, Ricardo Jaimes Freyre, Jaime Saenz, event.

1. PREÁMBULO

En todo obrar, un lenguaje mueve el cuerpo e inscribe su impronta.

La obra es materialización de un pensamiento que opera en los gestos, en los decires, en las prácticas minuciosas de un cuerpo.

Al obrar, al hacer lo que fuese, al leer esto con la respiración y el gesto precisos de ahora –por ejemplo– un pensamiento nos articula al mundo.

El pensamiento es esta coherencia espesa, elástica, que mueve, enlaza y persiste en la formación y transformación de obra y obrar; en lo que se hace y en el hacer, en el poema y en su escritura.

“Pues hay algo/ –algo sobre la poesía que medita la palabra, y sobre la palabra que medita la poesía”, escribe Jaime Saenz en un pasaje de ese laboratorio autobiográfico que es *La piedra imán* (1989, p. 112).

Ese *algo* que en la poesía “medita” la palabra y en la palabra la poesía se transparenta –lo acabamos de ver– en las escrituras donde un poeta piensa la poesía.

Por ello, y para encender el “motor dialéctico de la creación como conocimiento y del conocimiento como creación” (Didi-Huberman, 2010, p. 119), nos detendremos no tanto en los poemas –donde conocimiento y creación son un solo acontecimiento–, sino también en aquella singular papelería –apuntes, cartas, ensayos, narraciones– donde los poetas sondean sus propias prácticas de creación para *conocer*.

Cabe dejar sentado que en estas escrituras más o menos marginales a aquello que suele considerarse “la obra de un autor”, el pensamiento surge y se sostiene desde la experiencia misma de la *poiesis* (el obrar), y no en un teorema, algoritmo u otro antecedente de prestado esqueletaje.

El poeta –y se dice poeta al creador– ha de crear antes que nada la substancia de su creación, por cuanto no podrá crear sino con esta substancia la obra de su creación. Quiere decir que sólo se podrá crear después de haber creado, no antes. (Saenz, 2001, p. 7)

Así le escribe Jaime Saenz a su amigo “Gordo” en una carta fechada el día de los muertos de 1973, más conocida como “la carta a Ricardo Bonel”. Aquí, el remitente establece que si hubiese un antecedente a la creación no sería otro que la “la substancia de su creación”, la cual además habría que crear antes de pretender crear “la obra”.

Para comprender semejante despliegue (la creación que surge de “la substancia de [la] creación”), tracemos una distinción entre el pensamiento *de* la poesía y el pensamiento *sobre* la poesía.

2. EL PENSAMIENTO DE LA POESÍA

El pensamiento *de* la poesía opera en la misma creación, con la fuerza configurativa de un acontecimiento, al *hacerse* el poema.

Desde la fenomenología de Jean Luc Marion (2008), el *acontecimiento* es la irrupción imprevisible de un fenómeno que desborda tanto los horizontes de expectativa como las condiciones de posibilidad de un sujeto.¹ Al emerger como un puro efecto, sin ninguna referencia o destino predeterminados, el *acontecimiento* configura su sentido como quiebre de una causalidad. Su aparición impredecible instauro un nuevo entendimiento del mundo, siendo el sujeto testigo de *algo* que se manifiesta de repente y de por sí.

Por otro lado, Alain Badiou entiende el *acontecimiento* como un suplemento azaroso e incalculable que irrumpe en una estructura para suspenderla y posibilitar el surgimiento de una nueva verdad (2002). Ontológicamente –o matemáticamente, como propone Badiou desde la teoría de los conjuntos–, el *acontecimiento* sería una multiplicidad paradójica que se pertenece a sí misma e incluye nada más que los elementos de su configuración, existiendo en la fugacidad de su aparición-desaparición y tratando de ser fijada mediante alguna nominación subjetiva (1999).

¹ Aludimos específicamente al concepto de “fenómeno saturado”, propuesto por el fenomenólogo del don y teólogo francés Jean Luc Marion. En *De surcroît, Études sur les phénomènes saturés* –que podríamos traducir como *Por añadidura, Estudios sobre los fenómenos saturados*–, Marion escribe: “El fenómeno saturado aparece entonces no por visibilidad, sino por exceso [...] se impone por defecto con una intuición que ningún concepto podrá cercar ni objetivar” (2001, p. 147, traducción propia).

Hacer poesía, practicar la hechura de tal quiebre, genera en sí *algo* intranferible, algo que emerge del acontecimiento del poema: el pensamiento *de* la poesía.

3. EL PENSAMIENTO SOBRE LA POESÍA

El pensamiento *sobre* la poesía, en cambio, es rumiar el acontecimiento, ya a distancia de aquello asible tan solo en la creación.

Y si bien la poesía es el propio obrar (*poiesis*), cada poema es también obra que se inscribe en algo históricamente llamado *la poesía*.

Por ello, un pensamiento *sobre* la poesía ilumina los vínculos del obrar del poeta con las obras de *la poesía*. Discurre entre una experiencia de creación singular y las ideas de “poesía” más o menos institucionalizadas o convencionales de cierta época. Así se abre la dimensión social, íntima e histórica de las obras, allí donde estas también son *imágenes críticas* (Didi-Huberman, 2010, p. 116); es decir, formaciones capaces de suscitar una aproximación al *haber tenido lugar* del acontecimiento.

Pues al pensar la poesía, el poeta sitúa también su historia en la Historia. Y después de *dar forma* a un poema, un pensamiento poético –un *modus operandi*– transita hacia la cotidianidad de otras escrituras; esta vez, para *dar sentido* a un *hacer*.

4. LOS PIES DEL ARCO

Acerquémonos puntualmente al pensamiento *sobre* la poesía de dos poetas bolivianos que pensaron su obra en el siglo xx: Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933) y Jaime Saenz (1921-1986).

Ambos escritores son situados en el primer volumen de *Hacia una Historia crítica de la literatura en Bolivia* como los dos pies que sostienen “El arco de la modernidad”, el cual iría desde la publicación de *Castalia bárbara* de Jaimes Freyre (1899) –el modernismo– a la de *El escarpelo* de Saenz (1955) –la modernidad– (Wiethüchter, *et al*, 2002, i, pp. 61-167).

El *arco de la modernidad* se construye en la tensión que se extiende entre una intención crítica que tiene por objeto un sistemático vaciamiento de los sentidos de la representación, y una voluntad de producir grietas y fisuras sobre esa resbalosa zona simbólica de las identidades sociales e individuales. (p. 61)

Imaginemos esas dos fuerzas críticas de tensión expansiva –vaciar y fisurar– no tanto como los puntos A y B de la poesía en el “arco de la modernidad”,

sino como pies que *andan haciendo* camino, configurando el propio arco a su paso y sosteniéndolo con su tránsito.

El primer pie –con el borde del talón en el siglo XIX y el impulso hemisférico del modernismo– habría disuelto con sus pasos la ilusión de referentes unívocos en la creación poética americana, “rompiendo la razón escritural” del arco colonial que solo reconocía en ella “una intención testimonial” (p. 12).

El segundo pie –en la medianía del siglo XX y apenas después de la revolución nacional de 1952– habría entretejido “un lenguaje poético que renuncia a la representación y convierte a la palabra en acontecimiento” (p. xxxviii). Seguiremos el camino de este pie hasta *Tocnolencias* (1979),² para adivinar el avance de las fisuras tras la incisión de *El escarpelo*.

Sondearemos entonces, en la dinámica de estos dos pies, las posibles operaciones del acontecimiento poético; ya sea *vaciando* la idea del conocimiento como progreso secuencial histórico e insinuando que toda transformación real surge más bien del quiebre repentino, o *fisurando* una máquina de configuración “racional” de “realidad” que automatiza los cuerpos.

5. LA LEY DEL RITMO

En 1905, Ricardo Jaimes Freyre publicó periódicamente sus *Leyes de versificación castellana*.

Este exquisito tratado del ritmo en la palabra es presentado en el prólogo por el autor como resultado de muy nutridas investigaciones que lo llevaron al

descubrimiento de la ley que preside al fenómeno de la música verbal, con la cual ley pudiera explicarse no sólo todos los ritmos conocidos, sino también los que creara más tarde la intuición de los poetas; la *ley del ritmo* y no las leyes de tales o cuales ritmos. (2016, p. 323)

Si bien cabría detenerse mucho tiempo en este libro, por ahora, empecemos atendiendo un breve fragmento donde Jaimes Freyre se refiere a las pausas respiratorias en las escrituras sagradas.

² *Tocnolencias* es un libro fechado por Jaime Saenz en 1979; sin embargo, fue publicado póstumamente en 2010. Al igual que el primer texto de *El escarpelo* –“Memorandum”–, ninguno de los párrafos que componen *Tocnolencias* tiene puntuación. Se trata de un detalle formal que comparten solamente estos dos libros de la obra saenzeana. Al igual que el “itinerario” propuesto por Wiethüchter (1975) en su ensayo en torno a la obra poética de Saenz, que va de *Muerte por el tacto* (1957) a *Las tinieblas* (1978), hay otro que iría de *El escarpelo* a *Tocnolencias*.

Después de mencionar a San Jerónimo (el traductor de la Biblia al latín: la *Vulgata* –para el pueblo–), el poeta cita un tratado del siglo xviii compuesto por la cofradía benedictina –cuyos monjes dedicaban su vida a la contemplación y a determinar la autenticidad de los textos antiguos según cómo se puntuaban– para ilustrar la estructuración del verso libre, arraigada en la respiración y el flujo rítmico de las palabras, más que en una métrica precodificada.

San Jerónimo, reemplazando con blancos la puntuación ausente en los libros de la Biblia, dividió las frases con arreglo al sentido. Los benedictinos dicen en su *Nuevo tratado de diplomática*: “Es la más antigua manera de puntuar o, mejor dicho, de marcar sin puntos las pausas, que dejan al lector tiempo para respirar a la vez que dan claridad al discurso”. (p. 374)

Ese “respirar”, el pauteo rítmico de la escritura que reemplaza la puntuación, nos permite ir y venir tranquilamente, de un pie al otro, con *la ley del ritmo*, hasta *Tocnolencias*.

6. RITMO Y ESPACIAMIENTO

A pesar de ser una constelación de párrafos sin puntuación, es posible leer *Tocnolencias* claramente y con cierta fluidez. Para ejemplo, este botón:

La obra era para él una cosa que no termina nunca por lo mismo que la vida y la muerte eran una obra y por idéntica razón el contenido de ella sólo podría buscarse en la obra misma ya que este contenido no consistía sino en el hacer la obra por otra parte las incontables vidas que nacían y morían y que se renovaban perpetuamente a un determinado ritmo señalado por la respiración planetaria representaban de hecho la totalidad de la obra siempre comenzada y jamás terminada por cada uno. (Saenz, 2010, pp. 134-135)

Más allá del estilo del poeta, diríamos que la escritura saenzeana transluce también un ritmo. Y en *Tocnolencias* –al igual que en el párrafo inicial de *El escarpelo*– este ritmo es transferido enteramente a las palabras, pues la puntuación desaparece.

Claro que el mismo ritmo adquiere visibilidad en otros textos; por ejemplo, en aquellos donde la configuración escritural es más bien un *espaciamento*. Porque incluso en los libros de aire narrativo, esta escritura trastoca la página con un montaje que crea su propio *espaciamento*, “pausa, blanco, puntuación, intervalo en general”, ritmo de “el devenir-espacio del tiempo y el devenir-tiempo del espacio” (Derrida, 2021, p. 88).

Jacques Derrida desarrolla la idea de *espaciamento* para demostrar, ante la lingüística, que la significación solo puede surgir del intervalo ineludible que diferencia un significante de otros en cualquier lenguaje. El sentido operaría

a través de esta discontinuidad, de esta cisura, del espacio vacío entre cada una de las letras que estamos leyendo ahora –por ejemplo–, y que el filósofo argelino dinamizará junto a su concepto de *différance* (deferencia y diferencia).³

Pero Derrida –además de practicar él mismo una escritura del *espaciamiento* en diversos textos– vuelve a este concepto a propósito de la poesía de Mallarmé y observa que el *espaciamiento* de la poesía se materializa a través de “la intervención regulada del blanco, la medida y el orden de la diseminación, la ley del espaciamento, el ‘ritmos’ (cadencia y carácter de escritura), la ‘puntuación que colocada sobre papel blanco, ya se significa” (Derrida, 1997, p. 270).

El espaciamento –la *ley del ritmo* encarnado– se constituye por el intervalo, por esa pausa estructural que permite la formación y transformación de todo acontecer en un tejido diferencial de significantes siempre interrumpidos, potenciales, incompletos, dispersos en fragmentos que se reenvían uno al otro.

Comparemos, a modo de ejemplo casi aleatorio, algunas páginas de libros más narrativos como *Vidas y muertes* (1986) y *La piedra imán* (1989), con otras tomadas de sus libros de poesía *Aniversario de una visión* (1960) y *Bruckner/Las tinieblas* (1978) (figs. 1-4).

³ En su conferencia *La différance*, pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía en enero de 1968, Jacques Derrida dice: “La diferencia [*différance*] es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado ‘presente’, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él [...] Constituyéndose este intervalo, decidiéndose dinámicamente, es lo que podemos llamar espaciamento, devenir-espacio del tiempo o devenir-tiempo del espacio (temporalización)” (1994, p. 48).

Este hombre adivina sus olvidos, y también sus recuerdos y dolores,

pero sabe olvidar lo que adivina.

La penumbra en el cuarto, con el resplandor de la calle, se vuelve visible;

y este hombre, en la penumbra del cuarto, se vuelve invisible, o sea visible.

Sus orejas están secas, pegadas a la calavera.

Sus zapatos están rotos, pegados a los pies.

Seguramente la espalda le arde, y le escuece la nuca

—una mosca ha volado, zumbando sobre su frente.

Su cuerpo, húmedo, envuelto en trapos que flamean con el viento, ha de ser muy pesado.

Se llama Orestes Caese.

El ruido de la ciudad, cirniéndose por los huecos en la ventana, se diría que retumba incesantemente en el fondo de su cabeza;

puedes contemplar la imagen que persiste en los globos de sus ojos

—Orestes Caese te está mirando.

13

Fig. 1: Pág. 13 de *Vidas y muertes*

En una piedra lisa y lavada, descubrí el rastro de la lluvia,

y conocí la antigüedad de la piedra.

No sé quién caminaba por la calle, en este momento; pero en realidad no era nadie,

sino que me llamó la atención su sombrero,

y no sé qué aire de aventura, que brillaba como una insignia de bronce en el ojal de su saco.

Pasó por mi lado, con un olor de persona, y me miró fugazmente, con ojos que no miraban.

En la esquina de la calle Yungas, se detuvo.

Y con visible desaliento, llevó una mano al ala de su sombrero, a manera de visera

-y en momentos en que miraba un punto indeterminado, lo llamaron de la tienda de don Carlos.

El sol de invierno, en la Ceja del Alto, apuntaba ya en el horizonte,

allá arriba, y proyectaba largas sombras.

Yo seguí mi camino, cuesta arriba, por la calle Yun-

9

Fig. 2: página 9 de *La piedra imán*

En estos “espacios visuales” (las páginas), los signos de puntuación abandonan la “ley gramatical” convencional, para entrar más bien en una “ley del espaciamento” exigida por el propio ritmo configurativo de la obra, donde las comas y los punto-y-comas operan a menudo como cortes o saltos de línea que instauran vacíos y articulan el mismo acto de la lectura.

En todo caso, la fluidez sin puntuación de *Tecnolencias* ha sido obrada por un ritmo que atraviesa toda la obra del poeta paceño, no solamente su poesía.

I

1.

Lo flotante se pierde, y toda la vida se queda en la luz de
la primavera que ha traído tu mirar
— y mientras perduras en el eco, yo contemplo tu partida con
el humo en pos del horizonte.
y la esperanza y la substancia transparente discurren a lo
lejos:
vives la dulzura cuando piensa la hermosura con tristeza tu
presencia,
y apareces de medio perfil

— 9

En este páramo las cosas no tienen nombre.
Transita el caminante con el cuerpo dentro del cuer-
po en el país de las cosas,
en que sólo existen las cosas por el ansia de ani-
quilar,
con silenciosos muros,
con apagados fuegos,
con heladas aguas que sólo existen en cuanto ya no
existen,
con montañas graves en el horizonte,
que se hunden en la lejanía de los cielos, que se hun-
den en la indecisa transparencia del planeta,
que sólo existen en memoria del crepúsculo,
que se acaban con la incommensurable duración de
un crepúsculo que ya no existe.

11

Fig. 3: página 9 de *Aniversario de una visión*

Fig. 4: página 11 de *Bruckner/ Las tinieblas*

Por otro lado, toca recordar que Jaime Saenz editó, maquetó y cuidó él mismo con celo artesanal la producción de sus libros de poesía.

En cambio, la publicación de *Vidas y muertes* y *La piedra imán* quedó en manos de Nelly Villanueva, Alfonso Barrero y la editorial Huayna Potosí. Esta delegación editorial mantuvo la arquitectura visual de las hojas mecanografiadas por Saenz (fig. 5).

Según confirma el propio Barrero en una comunicación personal, la edición respetó escrupulosamente la forma, puntuación y disposición de los mecanuscritos. De hecho, Saenz trabajó codo a codo en la revisión de *Vidas y muertes* hasta su muerte —ocurrida apenas dos meses antes de la publicación del libro en octubre (mes de nacimiento del poeta).

Este detalle “editorial” no es menor, pues confirma que el espaciado desplegado en las páginas forman una *sub-stancia* de la propia escritura del poeta, un “*ritmos*” que “*ya se significa*”, una matriz que obra su propio *tempo* en el espacio de la página donde se desplegará la obra.

1

ORESTES CAESE

Este hombre adivina sus olvidos, y también sus recuerdos y dolores,
pero sabe olvidar lo que adivina.
La penumbra en el cuarto, con el resplandor de la calle,
se vuelve visible;
y este hombre, en la penumbra del cuarto, se vuelve invisible, o sea visible.
Sus orejas están secas, pegadas a la calavera.
Sus zapatos están rotos, pegados a los pies.
Seguramente la espalda le arde, y le escuece la nuca
-una mosca ha volado, zumbando sobre su frente.
Su cuerpo húmedo, envuelto en trapos que flaquean con el viento, ha de ser muy pesado.
Se llama Orestes Caese.
El ruido de la ciudad, circunvalándose por los huecos en la ventana, se diría que retumba incesantemente en el fondo de su cabeza;
puedes contemplar la imagen que persiste en los globos de sus ojos
-Orestes Caese te está mirando.

*

Fig. 5: página 15 del manuscrito de *Vidas y muertes*. Archivo Jaime Saenz

7. INTERVALO Y ACENTO

Para Ricardo Jaimes Freyre, la ley del ritmo castellano se funda exclusivamente en la intensidad del acento, en su potencia para separar o no un “período prosódico” de otro.

El “período prosódico” –concepto nuclear de su teoría– es cualquier grupo de sílabas que uno pronunciaría en un solo hálito de voz, antes de que el flujo de aire sea cortado o diferido por un acento intenso.

Con mayor precisión, Jaimes Freyre da el nombre de “período prosódico a una sílaba acentuada o a un grupo de sílabas no mayor de siete, de las cuales la última tiene acento intenso, estén o no acentuadas las otras” (2016, p. 333).

Por tanto, los acentos dan pie a los intervalos entre cada periodo prosódico, espaciando así el ritmo del poema. Por ejemplo, al combinar periodos de intervalos iguales se genera la melodía. Al entrelazar periodos de intervalos análogos (pares o impares) se produce la armonía. Tal “la ley que preside al fenómeno de la música verbal, con la cual ley pudiera explicarse no sólo todos los ritmos conocidos, sino también los que creara más tarde la intuición de los poetas” (p. 323).

Sin embargo, con la ley del ritmo, Ricardo Jaimes Freyre se enfrentaba al dogma vulgar de aquella época: la “métrica tradicional”, el algoritmo mecánico que subordinaba la escritura poética a cierta estructura —en este caso, al conteo silábico que además imponía acentos según su cálculo. Por eso, Jaimes Freyre deja “constancia de que considero definitivamente enterrada la hipótesis de las sílabas largas y breves y que atribuyo sólo al acento la virtud de generar el ritmo” (p. 323).

Y tanto el énfasis en el ritmo, como el “entierro” del conteo silábico se iluminan entrañablemente uno al otro en un manual escolar sobre dicción y elocuencia. Con el título de “La lectura correcta y expresiva”, este breviario publicado en 1908 se dirige a maestros de escuela y “a las necesidades igualmente sentidas en las escuelas primarias y en los institutos de segunda enseñanza” (2016, p. 287).

El tratado pedagógico defiende que la lectura y la pronunciación deben guiarse por la naturalidad de la voz, teniendo como precepto “*leer como se habla*” (p. 297).

Para comprender esta exigencia, toca reconocer en principio que la escritura es posiblemente el primer artefacto audiovisual de la humanidad. Las palabras impresas no representan meros referentes, sino que, además, son imágenes que producen sonidos particulares —como estos que ahora suenan en nosotros al leer.

La letra escrita fue diseñada para evocar también una materialidad acústica fisiológica. Por tanto, quitar esa resonancia es borrar una mitad significativa de la escritura. Ignorar que la dimensión sonora de la letra es el nexo con la

interioridad del lector es sencillamente obviar la base ya no de la comprensión lectora, sino del acto mismo de leer.

Las leyes o las prácticas de antiguos países que prohibían el gesto a los oradores o establecían que determinados tribunales funcionaran a oscuras, prueban el conocimiento del refuerzo que la elocuencia recibe de la actitud y del ademán. Se ha llegado a decir que el arte de la oratoria reside en el gesto; esta opinión es exagerada, pero no lo sería la afirmación de que la mitad del éxito oratorio depende de la actitud, del ademán y del juego de la fisonomía. Lo mismo se puede decir del éxito en la lectura. (p. 306)

Tras leer la *Leyes de la versificación castellana*, en abril de 1906, Miguel Unamuno dirigió una carta a Jaimes Freyre. En ella confiesa con “verdad escueta” que el tratado plasma algo que ya rondaba en su cabeza y que sitúa al estudio sobre “la versificación castellana en su verdadero gozne”, en tanto lo “del período prosódico y el acento predominante, el acento frásico, es un acierto”, escribe Unamuno (1961, p. 374).

Unamuno expresa además que en el verso castellano “el compás mata al ritmo” (p. 374) al imponerle un sonsonete “*tantanESCO*”, como si los versos estuviesen “hechos para ser acompañados con tambor”. Acto seguido, comparte tres poemas de su autoría al hilo (uno de ellos –el del verso “más libre que cabe”– solo publicado en esta carta) para ejemplificar cómo él mismo ya combinaba instintivamente los versos buscando su propia *ritmia*.

Sin embargo, no todo es alegría en esta carta. Unamuno abre un pequeño espacio para despotricar contra quienes rechazan el conocimiento experiencial de la creación solamente porque juzgan la poesía “a ojo y no a oído” (p. 375).

Para Unamuno, la métrica tradicional impone un “isocronismo desesperante” (p. 374). El conteo visual silábico y el acompasamiento mecánico terminan matando el ritmo interior y las resonancias que sostienen la significación más nítida del habla castellana.

Por ello, el pensador español coincide tanto en que la auténtica armonía poética nace de la combinación de periodos prosódicos, como en su contundente rechazo hacia el conteo silábico intrascendente al cuidado de una “desdichada Academia” (p. 376).

Pero de regreso al manual escolar de dicción y lectura expresiva –publicada dos años y pico después de las *Leyes de la versificación*–, Jaimes Freyre advierte que la misma “desdichada Academia” opera en las escuelas, donde deja cundir pedagogías caducas en modo automático.

Una pronunciación rígida desprovista de las resonancias rítmicas del habla cotidiana resulta en una interpretación cercenada, puramente receptiva, apenas el “escaneo” de cierto “contenido” o “información” siempre inmediatos, jamás comprendidos.

A cambio, Jaimes Freyre propone que las pausas y los tonos de la pronunciación anclen orgánicamente en necesidades auténticas de expresión de los estudiantes, allí donde el mero dibujo de la letra es insuficiente. En ese sentido, el breviario pedagógico de Jaimes Freyre restituye la mitad significativa del *habla viva* en la letra, echando por tierra la declamación artificial propagada –posiblemente– por los demás manuales de la época.

El “arte de leer” solo es completo con la articulación orgánica de la palabra escrita por un cuerpo que la lee. Al liberar las letras de una recitación *tantanesca* de signos visuales, la escritura recupera su pulso fisiológico, se *sub-stancia* en el lector, quien fluiría entonces con el ritmo configurativo de una expresión entera.

8. CONSTELACIÓN

La semblanza del compositor austriaco Anton Bruckner (1824-1896) aparece nítidamente en dos escritos en los que Saenz traza su pensamiento sobre la creación.

Tanto el poema *Bruckner* (1978), como “En la abadía de San Florián”, retratan al organista austriaco como un hacedor inmerso enteramente en el vértigo de la creación. En ambos, Bruckner es solo una parte de algo más: la mitad del libro *Bruckner/Las tinieblas* y el parágrafo final de *Tocnolencias*.

Para el poeta paceño, el trabajo compositivo de Bruckner encarna el enigma del *obrar* –de lo que hacemos o dejamos de hacer ahora, por ejemplo, pues cada acto es parte de un obraje mayor–: un constante hacer y deshacer para tejer la obra siempre recomenzada y a veces ni siquiera finiquitada con la muerte. Una obra, además, hecha por alguien que “se hace en la obra” y que “deshace la obra para hacer al hombre, o sea la obra” (Saenz, 1978, p. 15).

“En la abadía de San Florián”, por su parte, menciona dos obras muy precisas, las dos últimas sinfonías en las que trabajó el músico: la Octava y la Novena (que quedó inconclusa).

Al cabo de treinta y cuatro años de intenso y concentrado y silencioso trabajo es decir en mil ochocientos noventa dio por terminada la sin par obra esto es la Octava sinfonía en do menor que sería por todos los tiempos venideros inagotable fuente de energía y de sabiduría [...] ahora bien una vez que hubo concluido la magna obra y cuando

seguramente adivinaba ya la proximidad de su muerte de pronto sintió renacer en su espíritu antiguas y quizá adormecidas ansias de glorificar a Dios las cuales según estaba en su conciencia jamás se apagarían y las cuales ahora le inducían con misteriosa urgencia a consagrar en definitiva una grave y profundísima *obra ad majorem Dei gloriam* [...] y habiendo iniciado la composición de la obra que en realidad sería su Novena sinfonía y que estaría dedicada a Dios se vio aquejado de súbito por inexplicables al par que incesantes malestares [...] y con un soplo glacial que otrora fue júbilo pero que ahora le causaba espanto no alcanzó sino a concluir los tres primeros movimientos. (Saenz, 2010, pp. 137-138)

Ambas semblanzas, vistas lado a lado, esbozan cierto anverso-reverso de *obra* y *obrar*. Mientras el poema *Bruckner* compacta un cuerpo en la soledad de la creación, en los gestos, minucias y resquemores de su *obrar*, el párrafo de *Tocnolencias* tiende más bien a iluminar la materialización de la *obra* en el mundo, allí donde sería posible decir de ella que es “por todos los tiempos venideros inagotable fuente de energía y de sabiduría”.

El *obrar* es un silencio que queda en el cuerpo.

La *obra* es la música que escucha el mundo.

*

El espaciamiento rítmico de “fragmentos”, el despliegue articulatorio de una composición, hace que estos se relacionen entre sí y susciten una “totalidad”.

Anton Bruckner, en su trabajo compositivo, habría cifrado un germen de ensamblaje en cada pieza. Vale decir, que cada fragmento guardaba en sí un vínculo con otros. Las distintas partes de una sinfonía –por ejemplo– no pertenecían de entrada a una estructura prefigurada, sino que había *algo* en ellas que resonaba y de tal resonancia emergía la obra.

La unidad sinfónica no estaba tanto en el conjunto –digamos– arquitectónico, sino en cierta cifra que, dispuesta en cada pieza, podía configurar desde sí su integración a una “totalidad”.

El musicólogo Gabriel Venegas Carro dedica algunas páginas al problema del “metatexto” en la composición sinfónica del organista de San Florián. Para abordar tal *obrar*, distingue dos tipos de diálogos que entablaría una obra: uno exterior (con el mundo: la sociedad, una época, otras obras, etc.) y otro interior.

Caracterizo esta segunda dimensión dialógica como fundamentalmente *privada* en la medida en que su capacidad para producir significado no depende de la interacción del ejemplar individual con otros externos (es decir, otros ejemplares genéricos) sino más bien con sus múltiples yoes (sus alter egos, por así decirlo). [...] el espacio interior

del movimiento es, por lo tanto, compuesto por múltiples agentes creativos. Trabajando de la mano, [...] generan entonces la red de diferentes estados [*Zustände*] que comprende la disposición [*Anlage*] evolutiva del movimiento. (2021, p. 222, *traducción propia*)

Por otro lado, los archivos de Bruckner revelan que, para articular sus fragmentos compositivos, los anotaba en bifolios, los numeraba y reemplazaba relaciones pedazo a pedazo para experimentar a su gusto en los bordes materiales del intervalo. Sus revisiones de bloques sonoros masivos, por ejemplo, verdaderamente hacían y deshacían la obra, ensamblando relaciones cada vez más complejas e inusitadas (Van der Wal, 2006).

El músico unificaba las piezas mediante lo que el teórico Ernst Kurth definió como una “dinámica de ondas” (*Wellen-Dynamik*) (citado por Kim, 2015, p. 19). En lugar de la dialéctica tradicional entre partes, el tejido bruckneriano se articula a través de un flujo y reflujo de olas gigantescas de desarrollo cuyas recurrencias en apariencia menores se amalgaman hacia picos masivos, seguidos de procesos de lenta disolución y silencio que sostienen el impacto expresivo de la obra a pesar de su inmensa escala.

Recurriendo constantemente al toque de pedal como anclaje gravitacional y al *ostinato* como ritmo microestructural, Bruckner, inscribe la unidad de la obra en su partes.

Esta singular organicidad configurada a partir de bloques modulares de todo vuelo sería revelada por un extravagante episodio de manuscritos y bandidos que tiene como inopinada víctima a la inconclusa Novena Sinfonía en re menor del organista de San Florián.

Tras la muerte de Anton Bruckner en octubre de 1896 en su residencia del palacio Belvedere, sus aposentos no fueron asegurados y unos asaltantes de salón saquearon su habitación, robando multitud de folios cruciales del manuscrito del *Finale* de la Novena.

Por otro lado, un protocolo firmado el 18 de octubre de 1896 documenta que su discípulo Joseph Schalk “tomó posesión” de 75 bifolios, meticulosamente numerados por el compositor del 1 al 36, con el pretexto de investigar el contexto de los fragmentos. A partir de ahí, los manuscritos se dispersarían irremediablemente.

La mayoría de los papeles que guardan la disposición [*Anlage*] evolutiva de la Novena Sinfonía están en Viena, divididos entre la Biblioteca Nacional de Austria (la mayor parte), la Biblioteca de la Ciudad, la Academia de Música y

el Museo Histórico. Pero también hay fragmentos en la Biblioteca Jagellónica de Cracovia. Y varios bifolios siguen perdidos o permanecen ocultos en manos de coleccionistas privados (Van der Wal, 2006).

Pero con tal motivo, la musicología forense descubrió que los retazos recuperados podrían reconfigurar la totalidad a partir de algo que han conceptualizado como una “partitura autógrafa emergente” (Samale y Cohrs, 2006, p. 5). Esto quiere decir que las lagunas de los folios fueron “puenteadas” –aunque trabajosamente–, restituyendo algorítmica y filológicamente las relaciones, y rehaciendo la obra a través de la unidad cifrada en sus partes.

*

Recluido en un ófrico sanatorio de Antofagasta, al final de la tercera parte de la novela *Felipe Delgado* (Saenz, 1979), el protagonista aguarda en un salón, con lúcida angustia, la inminencia de un *delirium tremens*.

En esta antesala de la locura, y desviando tal inminencia, una joven paciente se desnuda para estrenar un vestido y se entrega de repente a una danza frenética que culmina en su desplome contra el suelo.

Delgado contempla la escena con “raro deslumbramiento”, pues entiende que “*la música se metió dentro*” de aquel cuerpo. Entonces voltea hacia la ventana y se sumerge en el desborde de pensamientos que ha suscitado la escena. El ataque de *delirium tremens* finalmente no se da.

Lo que sí detona aquel episodio es una carta dirigida a su amigo Estefanic. Esta misiva, aunque pasa como la despedida extravagante del amigo Felipe –en tanto ha dispuesto su regreso inmediato a La Paz tras ser dado de alta–, termina siendo una poética de la creación.

Iniciando con la inquietante frase “*La música está partida en dos*”, Felipe va desarrollando la idea de que la verdadera creación implica ensayar un tránsito hacia el silencio y la inmovilidad de la muerte. La música audible es apenas una mitad de la obra; la otra es el silencio que a través de ella alcanza el oyente. Mientras la mitad audible es luz y movimiento, la otra permanece callada en lo oscuro.

Una pieza musical (la obra materializada) no es el fin último del *obrar*.

Lo que está en juego allí es el silencio encarnado que sostiene el *obrar*.

¿No será la música un ejercicio preparatorio que más tarde nos permita traspasar sanos y salvos la región del vértigo para encontrar la verdadera vida en la estrella que buscan

nuestros ojos? Si así fuese, entonces quedaría justificado el intento de expresarse por medio del sonido. (2007, p. 325)

El sonido es un medio por el cual escuchamos el silencio. Es necesario valerse del silencio para percibir la realidad del propio silencio –la emisión del sonido proveniente del silencio–, o sea el sonido puro. (p. 325)

Y la música será, por siempre, el camino para averiguar qué es lo que nos pasa, qué somos, qué es lo que hacemos aquí. La música podrá conducirnos a una región propicia para escuchar el silencio eterno. Y aunque no escuchemos nada, nos bastará estar allá. (p. 326)

Y podríamos apilar más fragmentos de la carta a Estefanic donde la música audible es *mediación* de un cuerpo con su propio silencio.

Es en el *obrar* donde el creador experimenta el acontecimiento de sí.

*

Saenz declara que los trabajos de la poesía “solo se realizan en espacios creados por el poeta que realiza los trabajos” (1989, p. 112). La poesía misma exige crear el espacio donde situarse, vale decir, el lugar donde aparecer a destellos en la constelación de lo que hay.

Y esta constelación no se teje con abstracciones o “huevadas bien bonitas” (Saenz, 2001, p. 7), sino desde la gravedad de los cuerpos, desde el espacio de indefinible oscuridad y sordo silencio de la morgue, por ejemplo. “Pues nada tan oscuro como la oscuridad de los muertos” y “ningún silencio como el silencio de los muertos” (1978, p. 39).

La primera visita del poeta a la morgue –según narra *La piedra imán*–, determinará un “cambio radical” en su vida (1989, p. 81). “Pues existen espacios en los que se manifiesta una atmósfera misteriosa por completo,/ que así y todo constituye una realidad tangible y que, por lo mismo que se desvanece muy pronto,/ dura toda la vida” (p. 82).

En todo caso, la experiencia de tal espacio –“providencialmente” vacío aquella primera vez– lo habría llevado a escribir un poema –“el mejor que haya escrito jamás, según mi sentir”, dice Saenz (p. 84).

Tendría unas treinta líneas, más o menos; y tanto me gustaba,

que no perdía oportunidad para leerlo en chinganas, picanterías y quintas; [...]

a cualquier hora del día o de la noche, ya estaba yo para agarrar y sacar el poema y leerlo sin asco [...]

ofuscado como estaba a causa del incontrolable y muy humano afán de leer y leer ochenta mil veces mi poema, [...]

La verdad es que al cabo de poco tiempo, ya el manuscrito estaba partido en cuatro,
justo por los dobleces;
y luego, habiéndose partido en ocho y más tarde en dieciséis,
siempre en progresión continua y en simetría con el número de dobleces,
finalmente se partió en treinta y dos,
y ni tiene para qué decir que el poema como tal dejó de existir,
habiendo quedado tan solo unos restos y ni siquiera vestigios de lo que fue una vez un
poema llamado *Morgue y Mozart*. (p. 85)

En esta anécdota autobiográfica se transparenta el ciclo vital entero de un poema, su vida y su muerte. Emerge del *acontecimiento* en la morgue, se plasma en una *obra* (el poema como tal), transita “por chinganas, picanterías y quintas” (en diálogo con el mundo), se hace añicos (en su materialidad) y quedan sus restos *in memoriam* (como queda el silencio de lo que fue la música).

Pero más allá de tal itinerario, tanto el *acontecimiento* como la disgregación física de *Morgue y Mozart* resuena a la vez en las líneas de *Débris mortels et Mozart* de René Char –generalmente traducido como “Restos mortales y Mozart” o “Ruinas mortales y Mozart”.

Es evidente que la escritura del poema despedazado no ha sido suscitada por un diálogo con la obra de Char. No solo por el acontecimiento rotundo experimentado en la morgue, sino porque la experiencia contada por Saenz se sitúa en 1946 y *Débris mortels et Mozart* fue publicado inicialmente en *La biblioteca está en llamas* (1956) y luego en la *Palabra en archipiélago* (1962) –libro que reúne los poemas escritos por Char entre 1952 y 1960.

Pero qué acontecimiento es el de la morgue.

De pronto me di cuenta de que estaba totalmente solo; y esto me asustó, a decir verdad –no la atmósfera de la muerte.

Pues habiendo ido en pos de la muerte, estaba como extasiado.

En ese momento se me apareció el fantasma. Un aire melancólico se dejó escuchar a su paso:

la *Romanza*, del concierto No. 20 para piano –hace treinta y cinco años (p. 82)

Más allá de la coincidencia en la música de Mozart –la *romanza* uno, el *allegro* el otro– y el enfrentamiento con la muerte –como cuerpo sumido en un espacio vacío en Saenz o como múltiples despojos deshilachados pero luminosos en

Char–, el destello que constela ambos poemas poco tiene que ver con años o calendarios. Lo que está en juego es el *acontecimiento* compartido.

Todo poema carga también en sí los genes de una constelación que va a rebasarlo, incluso más allá de su desaparición material. Por eso, el poeta no “necesariamente tiene que escribir poemas [...] El poeta es un hombre muy ocupado. El poeta vive” (Saenz, 1997, p. 8).

Y aquí un último apunte.

Porque la historia de *Morgue y Mozart* no termina ahí. Sus *restos mortales* –por así decirlo– permanecieron mucho tiempo en el bolsillo del poeta; “y cuando me cambiaba de saco, los trasladaba al bolsillo correspondiente” (Saenz, 1989, p. 85).

Es así que la extraña y cabal correspondencia entre aquel poema hecho añicos en su bolsillo y aquel suscitado al otro lado del charco insinúa otra constelación a partir del quinto poema de *La noche* (1984), donde alguien mira por la ventana.

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 de pronto te preguntas quién habrá sido su autor, como si no supieras que aún no ha nacido. (1984, p. 40)

La constelación es suscitada por el pulso que ritma lo que hay, sea lejano, cercano, despedazado o no nacido. Y el *obrar* emerge siempre naciente, en un tejido de fuerzas gravitacionales sobre el abismo, una música para estabilizar el vértigo de la “aniquilación” personificada en el propio silencio.

Este vendaval configurativo de la vida se le manifiesta a Saenz en el icónico saco de aparapita (fig. 6) –donde incontables remiendos se funden en el “color del tiempo”, haciendo desaparecer todo vestigio de la tela original. Allí cada parche es suturado a pulso por la orfandad de un cuerpo a la intemperie, siempre ante la inminencia de ser aniquilado.

Porque el aparapita —el inmigrante aymara que trabaja de cargador en las ciudades—, por *algo* es en *Tocnolencias* y en la obra saenzeana un poeta que no escribe poesía.

paradigma de autenticidad en el más alto sentido así las cosas no olvidar que tampoco es pedigüeño ni limosnero ni parásito antes que pedir caridad y tornarse objeto de lástima el aparapita agarra y se va sin asco a la basura encontrando muy pronto el espacio y el tiempo propicios para sacarse el cuerpo y morir en su ley con dignidad y grandeza en un mar de basura y tal un poeta de verdad y sin poemas (2010, p. 94)

Y por *algo*, *Tocnolencias* es un anagrama de *Constelación*.



Fig. 6: Espalda del saco de aparapita de Jaime Saenz
Archivo de La Mariposa Mundial

9. PEREGRINA PALOMA IMAGINARIA

Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores;
alma de luz, de música y de flores,
peregrina paloma imaginaria.
(*Castalia bárbara*, vv. 1-4)

Esta conocida estrofa de Ricardo Jaimes Freyre es recordada por Jorge Luis Borges en la escueta página que prologa su libro de poesía *La cifra* (1981).

Con esta estrofa de *Siempre...* como preludio a su libro, el escritor argentino incita al lector a hallar también algo de ritmo en “lo que suele denominarse poesía intelectual” (2000, p. 291).

“Al cabo de los años –dice Borges–, he comprendido que me está vedado ensayar la cadencia mágica”, la de una poesía “puramente verbal”, que “no quiere decir nada y a la manera de la música dice todo” (p. 291).

Un “admirable ejemplo” de tal poesía sería la primera estrofa de *Siempre...* –con esos puntos suspendidos entre la memoria y el anhelo.

Algo similar aunque distinto dice el poeta peruano Mario Montalbetti, en *El pensamiento del poema*, a propósito del “poema que hace borde” (el que piensa).

El poema que hace borde no tiene significado. Dos observaciones: primero, no cualquier no-significación hace borde. No-significar es una operación compleja porque, un poco como los juicios negativos de existencia (“El unicornio no existe”), pareciera que hay que primero convocar (“presentificar”) la significación para luego hacerla desaparecer [...]. Y segundo, no todo poema hace borde. Tal vez la inmensa mayoría de poemas no lo hacen y se dedican, más bien, a significar. Aquí nos interesará el poema que hace borde, el que intersecta lenguaje y no-lenguaje, el que por extraño que suene, no significa nada. (2025, p. 24)

Si bien, cabría contrastar los matices entre “decir nada” y “significar nada”, concentrémonos por ahora en el *borde* que Montalbetti sitúa aquí –desde la geometría lineal– en una intersección, pero que vamos a imaginar también como un pliegue articulatorio y movedizo.

El poema, al modular lenguaje y no-lenguaje –con las palabras dispuestas para *hacer borde*–, suscita un espacio configurativo, una dinámica de relaciones y sentidos, mas no un significado –porque este último, por definición, nunca está fuera del lenguaje, no puede *hacer borde*.

El poema, al bordear el no-lenguaje con palabras y espaciamientos que socavan el contorno de cualquier significado, opera el intervalo mismo, configura el espacio del lenguaje caminando sobre el abismo que lo sostiene.

Con cierto gesto emergente desde donde no hay lenguaje, en ese “páramo [donde] las cosas no tienen nombre” (Saenz, 1978, p. 11), el poema disemina el significado sobre el espacio virtual de cierto código, haciendo perceptible la fantasmagoría del sistema de significación llamado *lengua* (castellana, en este caso).

Ante la desaparición del significado, el poema muestra ahora un plano flotante, extendido como velo al viento, “manto de la divina poesía”, modo en que esta “tiende las alas” (Jaimes Freyre, 2016, pp. 89, 92).

No otra cosa es la *función poética* postulada por el lingüista ruso Roman Jakobson, quien decía que esta operación “proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación” (1975, p. 360). Por ejemplo, “alas” en un poema deja de referirse a un objeto específico y “proyecta” la palabra “alas” hacia todas sus significaciones y alusiones posibles. Con esta operación sobre el lenguaje, toda palabra se difunde en la constelación de sí misma y todo poema en la constelación de una lengua.

En el poema que *hace* borde, las palabras trazan una gramática que atisba el lenguaje desde el no-lenguaje –y viceversa. Un poema no opera el cierre semántico del significado, sino el despliegue de un dispositivo diseminador. Lo cual obliga a la lengua a contemplar su virtualidad.

Tal el borde espumante del poema.

*

Si partimos *Castalia bárbara* en dos, abrimos el primer sentido de aquel poema aparecido al borde del siglo xx.

La primera mitad –*Castalia*– alude a la fuente grecorromana al pie del Parnaso, cuyas aguas inspiraban a los poetas que bebían de ellas.

Y la segunda –*bárbara*–, al fondo mitológico nórdico y germánico, así como a la Edad Media, siendo ambos imaginarios donde el poeta hallaba el ámbito cabal para desplegar su escritura.

En su introducción a *Castalia Bárbara*, publicada tres años antes que el libro en el número 127 de la revista venezolana *El Cojo Ilustrado* (1897), Jaimes Freyre escribe:

Allí donde el espíritu cree ver agitarse un extremo del manto de la divina Poesía, allí encontrará las aguas límpidas de Castalia. Yo las he buscado en la Edad Media, soñadora y heroica, porque he visto en ese mar inmenso las olas armoniosas de la leyenda y del ensueño, al mismo tiempo que el triunfo del valor, de la energía y de la fuerza. [...]

Y en esa época de brumas y de resplandores he buscado el viejo Pantheon germánico y he entrevisto, ceñidos por las nieblas del Norte, los muros áureos y plateados del Walhalla, y han llegado hasta mí algunos ecos, fugitivos y dispersos, de los cantos armoniosos escritos en viejos caracteres rúnicos en la sagrada lengua de Orga. (2016, pp. 89, 90)

Al margen del tono atemporal, mítico y distante de “la sagrada lengua de Orga”, diríamos que se tratan de dos “fuentes”: la de Castalia –claro está–, pero también la de esos “ecos, fugitivos y dispersos” cifrados en escritura bárbara.

Hans Blumenberg –el metaforólogo de Lübeck–, a propósito de la metáfora de la “fuente” en la historiografía, derivaría aquellos caracteres rúnicos hacia las *fuentes* materiales de las investigaciones históricas.

Lo cierto es que las fuentes siempre están perdidas, siempre quedan a espaldas de la historia. [...] Pero el fondo es precisamente lo firme donde la fuente nace, lo firme que ella abandona. [...] Muy a diferencia de la fuente de Narciso, el metaforismo de la fuente, incluido su olvido en el vocabulario técnico del historiador y del filólogo, solo guiará el pensamiento porque fluye. (2016, p. 14)

Fuente y fondo, por tanto, o *paloma y piedra*, operan en *Castalia bárbara* como ese *ritornello* de gestos y ámbitos atemporales que regresan al mundo.

Las aguas y los aires guían al poeta porque fluyen.

*

A decir verdad, y volviendo a las *fuentes*, no sabemos qué edición de *Castalia bárbara* tenía a mano Borges. Pero la cita que abre su poema *La cifra* anula un detalle tipográfico crítico en el poema inaugural de aquel libro.

Una de las ediciones más populares de las *Poesías completas* de Ricardo Jaimes Freyre fue la de Claridad de Buenos Aires, publicada en 1944 (fig. 7). El poema figura así:

SIEMPRE...

Peregrina paloma imaginaria

*Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores;
alma de luz, de música y de flores
peregrina paloma imaginaria (p. 77, sic)*

SIEMPRE...

Peregrina paloma imaginaria

*Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores;
alma de luz, de música y de flores
peregrina paloma imaginaria,*

*Vuela sobre la roca solitaria
que baña el mar glacial de los dolores;
haya, a tu paso, un haz de resplandores,
sobre la adusta roca solitaria...*

*Vuela sobre la roca solitaria,
peregrina paloma, ala de nieve
como divina hostia, ala tan leve*

*Como un copo de nieve; ala divina
copo de nieve, lirio, hostia, neblina,
peregrina paloma imaginaria...*

Siempre.....

*Peregrina paloma imaginaria
Que enardeces los últimos amores;
Alma de luz, de música y de flores,
Peregrina paloma imaginaria,*

*Vuela sobre la roca solitaria
Que baña el mar glacial de los dolores;
Haya, a tu paso, un haz de resplandores
Sobre la adusta roca solitaria.....*

*Vuela sobre la roca solitaria,
Peregrina paloma, ala de nieve
Como divina hostia, ala tan leve
Como un copo de nieve; ala divina,
Copo de nieve, lirio, hostia, neblina,
Peregrina paloma imaginaria.....*



— 77 —

Fig. 7: página 77 de *Poesías completas*, 1944,
Editorial Claridad

Fig. 8: página 17 de *Castalia bárbara*, 1899,
primera edición, s/e

La última edición de la obra poética de Jaimes Freyre (Plural, 2005), revisada y anotada por el ensayista y crítico Mauricio Souza, toma como válida la versión de la primera edición de 1899, publicada también en Buenos Aires y posiblemente revisada por el autor (fig. 8). Tal versión —con la actualización de Souza— es la siguiente:

SIEMPRE.....

*Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores;
alma de luz, de música y de flores,
peregrina paloma imaginaria* (2005, p. 70)

Es evidente que las cursivas de la primera estrofa y su ausencia en la última marcan una diferencia entre el primer verso y el último; entre la música y la lengua, entre un significado y su disolución.

10. COLOFÓN

El arco de la poesía del siglo xx en Bolivia se sostiene sobre un espacio crítico de tensión expansiva forjado en este caso por dos actitudes escriturales que trastocan las representaciones y modelos estructurantes de su tiempo.

Ambos pies trajinan un pensamiento sobre la poesía del siglo xx que surge de la experiencia misma de la *poiesis*.

Referencias

1. Badiou, Alain. (2002). *Condiciones* (E. L. Molina y Vedia, trad.). México, Siglo XXI Editores.
2. Badiou, Alain. (1999). *El ser y el acontecimiento* (R. J. Cerdeiras, A. A. Cerletti y N. Prados, trads.). Buenos Aires, Manantial.
3. Blumenberg, H. (2016). *Fuentes, corrientes, icebergs*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
4. Borges, Jorge Luis. (2000). *Obras completas* (vol. 3). Buenos Aires, Emecé.
5. Char, R. (2018). *Los matinales seguido por La palabra en archipiélago*. Córdoba, Alción Editora.
6. Derrida, Jacques. (2021). *De la gramatología*. México, Siglo XXI Editores.
7. Derrida, Jacques. (1997). *La diseminación* (J. M. Arancibia, trad.). Madrid, Editorial Fundamentos.
8. Derrida, Jacques. (1994). *Márgenes de la filosofía* (C. González Marín trad.). Madrid, Cátedra.
9. Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. (Horacio Pons, trad.). Buenos Aires, Manantial.
10. Jaimes Freyre, Ricardo. (2016). *La prosa de Jaimes Freyre* (Tomo I). La Paz, IIL/IEB.
11. Jaimes Freyre, R. (2005). *Obra poética y narrativa*. La Paz, Plural editores.
12. Jaimes Freyre, R. (1944). *Poesías completas*. Buenos Aires, Claridad.
13. Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral.
14. Kim, Sunbin. (2015). *Sonata Form as Temporal Process: A Form-functional Approach to Anton Bruckner's Symphonic First Movements*. Tesis doctoral, Durham University.
15. Marion, Jean Luc. (2008). *Siendo dado: Ensayo para una fenomenología de la donación*. Madrid, Síntesis.
16. Marion, Jean Luc. (2001). *De surcroît, Études sur les phénomènes saturés*. París: PUF.

17. Montalbetti, Mario. (2025). *El pensamiento del poema*. La Paz, La Mariposa Mundial/ Plural editores.
18. Saenz, Jaime. (2021). “En torno a la obra” (Entrevista). En L. H. Antezana, *Hacer y cuidar: lecturas de Jaime Saenz*. La Paz, La Mariposa Mundial/ Plural editores, pp. 57-77.
19. Saenz, Jaime. (2010). *Tocnolencias*. La Paz, Plural editores.
20. Saenz, Jaime. (2007). *Felipe Delgado*. La Paz, Plural editores.
21. Saenz, Jaime. (2001). “Carta a Ricardo Bonel”. *La Mariposa Mundial*, núm. 5, pp. 7-9.
22. Saenz, Jaime. (1997). “La maña de la obra” [Entrevista original de L. H. Antezana]. *Puntos Suspendidos*, núm. 5, La Paz, pp. 8-12.
23. Saenz, Jaime. (1989). *La piedra imán*. La Paz, Huayna Potosí.
24. Saenz, Jaime. (1984). *La noche*. La Paz: s/e.
25. Saenz, Jaime. (1978). *Bruckner/Las Tinieblas*. La Paz, Difusión.
26. Samale, N., & Cohrs, B.-G. (2006). *Anton Bruckner Symphony No. IX D-Minor, Finale: An Introduction to the New Critical Edition (1996-2004/ Rev. 2006)*. Bremen y Roma: Musikproduktion Höflich.
27. Unamuno, Miguel de. (1961). [Dos cartas a Jaimes Freyre]. En L. Monguió, “Dos olvidadas cartas de Unamuno, con un poema inacabado”. *Revista Hispánica Moderna*, núm. 27, pp. 372-380.
28. Van der Wal, Aart. (2006). *Anton Bruckner's Symphony No 9 in D minor WAB 109 - The unfinished finale*. OpusKlassiek. Web.
29. Venegas Carro, Gabriel I. (2021). “The Bruckner problem and the study of musical form: Reappraising textual multiplicity from a two-dimensional dialogic perspective”. *Musica Theorica*, núm. 6, pp. 207-243, <https://doi.org/10.52930/mt.v6i2.225>.
30. Wiethüchter, B., Paz Soldán, A. M., Rocha, O., Ortiz, R. (2002). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2 vol.). La Paz, PIEB.
31. Wiethüchter, Blanca. (1975). “Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz”. En J. Saenz, *Obra poética*, La Paz, Biblioteca del Sesquicentenario de la República: pp. 267-425.