

Movimientos infinitos del *Aparapita* de La Paz

Richard Trehwella F,
Instituto de Filosofía y Humanidades Luis Espinal,
richytrehwella@gmail.com

*Se invalidan las cosas en la proximidad,
pierden interés a medida que la perspectiva se reduce y,
según resulta obvio, es un ejemplo el caso del Illimani,
como lo es asimismo el caso del aparapita
(Jaime Saenz)¹*

1

Uno lo reconoce inmediatamente. Instalado en los grandes mercados de la ciudad de La Paz, en medio del comercio más mundano, restalla la figura singular del *aparapita*, con las mejillas abultadas de coca, con su inconfundible sogá y el manteo. Es por todos requerido, pues acarrea todo tipo de bultos, transporta en sus espaldas fornidas, de aquí hacia allá, cualquier carga que se le presente, desde los aperos simples del mercado hasta pesados muebles, e incluso se lo ha visto transportando, bamboleante, un ataúd desde la casa del finado hasta el cementerio; y todo por ganarse unos cuantos pesos, que él jamás ahorra, y que despilfarrá, alegremente, en cualquier bodega o chingana.² Se trata de un personaje popular, cuya imagen forma parte del tejido identitario de la ciudad y, no obstante, se trata de alguien *enigmático*, cuya existencia es verdaderamente misteriosa.

El momento en que aparece el *aparapita* en La Paz es algo que nadie jamás ha precisado. Aparece en algún vaivén de los flujos migratorios de campesinos aymaras que, por efecto de la pobreza, transitan desde el Altiplano hacia la gran ciudad. Surge como la cresta espumosa de alguna de las innominadas olas del mar. Lo interesante, empero, no es tanto su origen como su *devenir*: alguien rehúsa la mendicidad, se inventa un trabajo, se arropa

¹ Jaime Saenz Guzmán, *Prosa breve*, Plural, La Paz, 2008, p.17. Para trazar los rasgos del *aparapita* hemos tomado como referencias, fundamentalmente, el ensayo *El aparapita de La Paz* de Jaime Saenz, el único ensayo que escribiera el autor, publicado por primera vez en la revista *Mundo nuevo* de París, el año 1968, y la novela *Felipe Delgado*, también de Saenz, publicada diez años después de aquel magnífico ensayo. La palabra *aparapita* es una voz aymara que significa “el que carga”. Toda vez que nos refiramos al mencionado ensayo de Saenz sobre el *aparapita* paceño lo abreviaremos con la signatura AP.

² “Yo no sabía quién era este personaje enigmático llamado aparapita cuando pisé por vez primera una bodega hace años” (AP, 17). El término *bodega* designa a aquellos recintos, de los sectores populares de la ciudad de La Paz, en donde se concentran bebedores. Se sobreentiende muchas veces que la *bodega* o “chingana” es un lugar peligroso, puesto que allí se agrupan toda clase de personajes marginales: rateros y “facinerosos”, vagabundos, alcohólicos y prostitutas; pero no es infrecuente encontrar allí algunos bohemios y músicos, artistas de diversa índole, y, por supuesto, a los aparapitas.

de vestimentas extrañas y se inventa un nombre, he ahí al *aparapita*. *Solamente la ciudad de La Paz ha hecho posible, como territorio y escenario, la aparición del aparapita*. Es muy importante no confundirlo con un “cargador común y corriente”; el *aparapita*, no obstante ser un personaje en extinción, presenta los rasgos de “una individualidad altamente diferenciada”,³ sin que nunca pueda atribuírsele aquello que los científicos sociales comprenden bajo los conceptos de “rol”, “función” o “clase social”.⁴ Y sin embargo esta ahí, como pieza infaltable del mercado, errabundo y volátil, siempre presto, útil, dispuesto a transportar en sus espaldas lo que “la gente bien” no puede o no quiere llevar.

Leonardo García Pabón indica que gracias al ensayo fundacional de Saenz sobre el *aparapita*, emergen por vez primera los rasgos “ideológicos y literarios” del personaje;⁵ mas advierte, en seguida, que dicho ensayo poco tiene que ver en realidad con el propio personaje tal cual aparece en La Paz. Se trataría más bien de una *aproximación* a los personajes reales, alimentada en parte por las observaciones y vivencias, de Saenz, por sus frecuentes encuentros con los mismos *aparapitas*, pero principalmente por aquella “visión, en el sentido de ser una construcción verbal que produce un conocimiento de la dimensión humana del aparapita, motivada por el amor y la admiración”⁶. Ocurre, frecuentemente, que es necesaria la visión poética del artista para que se nos pueda revelar la honda

³ “Aquí convendría notar esto: no me refiero para nada al cargador común y corriente, que también lo hay en La Paz y dondequiera que uno fuese. El genio del aparapita corresponde a una individualidad altamente diferenciada” (AP, 17).

⁴ “Y la gente lo repudia, no puede con él. Para los curas es un endemoniado, y una oveja descarriada según los evangelistas; para las viejas es un brujo. Pero según los brujos no lo es. Y según mi abuela, es una criatura de los mundos infiernos. Para unos es una bestia, para otros un animal, y para aquellos un leproso [...] Se trata de una larva, un fenómeno aislado y en vías de desaparecer por asimilación del progreso, o quién sabe qué” (AP, 18).

⁵ Los rasgos que García Pabón apunta en su prefacio al ensayo de Saenz: “[Su] carácter místico, su moral más allá del bien o del mal, su ropaje -notablemente el saco-, su muerte por intoxicación alcohólica -sacarse el cuerpo” (AP, 10).

⁶ ¿Cómo acercarse a la realidad del aparapita? El propio García Pabón ensaya una respuesta: “viviendo con él, intentando ser como él, pero la revelación llegará al descubrir los límites y las imposibilidades de la pura experiencia vital [...] [Saenz] tuvo que completar su conocimiento del ser real por medio de la escritura y la visión poética” (AP, 11). Añadamos, por nuestra parte, que no existe ningún acercamiento a la realidad, especialmente en el campo social, si no está mediado por una teoría previa (es el caso de las ciencias), o por una hermenéutica (en el caso de la Filosofía). Vale la pena recordar, por el mismo motivo, aquellas palabras que Marcel Proust vierte en algunas páginas del primer libro de su monumental novela *En busca del tiempo perdido*: “[...] Pero ningún sentimiento de los que nos causan la alegría o la desgracia de un personaje real llega a nosotros si no es por intermedio de una imagen de esa alegría o desgracia; la ingeniosidad del primer novelista estribó en comprender que, como en el conjunto de nuestras emociones la imagen es el único elemento esencial, una simplificación que consistiera en suprimir pura y simplemente los personajes reales significaría una decisiva perfección [...] La idea feliz del novelista es sustituir esas partes impenetrables para el alma por una cantidad equivalente de partes inmateriales, es decir, asimilables para nuestro espíritu”. Marcel Proust, *En el camino de Swann I*, Ed. La Oveja Negra, Colombia, 1982, pp. 94-95.

significación de aquella dimensión que, a la par que corre, se nos esconde a nuestros ojos. Fue necesario el encuentro del *aparapita* con el poeta, para que aquél emerja incandescente en una realidad plena; como fue necesario que Saenz *se volviera aparapita* para que la ciudad hablase desde sus íntimas entrañas: “[...] al ponderar la imagen del aparapita podrá encontrarse el espíritu de la ciudad en su verdadera significación” (AP, 17).

El *aparapita* no es un trabajador cualquiera, ya lo dijimos. Su celoso instinto de independencia le conduce a trabajar cuando le viene en gana, a cualquier hora del día o de la noche, sin rendirle cuentas a nadie. Por sus servicios recibe a veces pocas monedas, que sin quejarse toma en silencio. El *aparapita* desprecia el cálculo y todo “sentido de la acumulación”; con tal de que la plata le sirva para la coca y el aguardiente, todo “lo demás es lo de menos”. Rehúsa incluso la comida y el propio acto de comer “[le] parece una gran indecencia, por cuya razón al mismo tiempo que come se oculta de la gente, poniéndose de cara a la pared” (AP, 18). Manifiesta sin embargo, curiosamente, *singularmente*, una enorme veneración por el *perejil*: “Cuando come lo hace a la muerte de un obispo y exige un plato que ha de estar repleto de perejil, pues se siente fascinado por el perejil, de un modo realmente inexplicable y misterioso” (AP, 18). Sus únicos bienes, y a la vez herramientas de trabajo, son la sogá y el manteo.⁷ Tampoco es el *aparapita* un ciudadano, en la acepción corriente del término, pues los ámbitos en los que frecuentemente se desliza bordean los del lumpen y su violencia:

Vale la pena hacer referencia específica a la conducta moral del *aparapita*. Podría ser asesino, ladrón y facineroso. Razones no le faltarían. Pero él es *aparapita*, eso es lo que pasa y con eso está dicho todo. He aquí un hombre con una rectitud ejemplar. Es veraz, él no miente, es profundamente religioso. Es caritativo por naturaleza, bueno como el pan. Es incapaz de robar una paja. Muere con orgullo antes que pedir limosna. En los registros policiales no hay tradición de actos delictuosos cometidos por algún *aparapita*, pues jamás los comete. Su único delito es emborracharse, trezándose en peleas que no pocas veces resultan sangrientas (AP, 23).

⁷ “La sogá es de cuero de oveja o de llama y tiene unos tres metros de longitud. Dura una eternidad. Se lleva ya en la mano, ya enrollada alrededor de la cintura. Es sumamente resistente, como para sujetar cargas de tres quintales sobre las espaldas” (AP, 23-24). Las espaldas del *aparapita*, cuya fortaleza es legendaria, se denominan “espaldarapitas”. En cuanto al manteo, “[es] más grande que diez banderas juntas, es de tocuyo, utilizándose para acarrear cosas sueltas, botellas, libros, adobes, bolsas de estuco, ladrillos. Plegado en cuatro, o en ocho, o como sea, es un colchón, para dormir” (AP, 24).

En cuanto a su vivienda... ¡no la tiene! Pasa la noche si no es a la intemperie en cualquier recoveco que la ciudad le regale: entre las aberturas de las paredes que protegen del viento helado, en los patios de las estaciones o de los cementerios, a la puerta de una bodega, o entre los basurales que pueden venir a ser un “mullido colchón”. Todo a él le sirve siempre y cuando no lo molesten. Muchas veces la gente lo repudia, porque está hirviendo de piojos. Pero para él un muladar es un reino de maravillas escondidas: un clavo o un alambre, un trozo de espejo, una muñeca, un guante... todo le sirve, “él ya sabrá para qué” (AP, 22). Pero, por sobre todo, el *aparapita* busca trapos, de todos los colores, de todos los tamaños, que va juntado y que, en un tránsito delirante, con verdadero júbilo, se pone a coser afanosamente para la confección de su *saco*:⁸

La ropa que lleva en realidad no existe. Es para quedarse perplejo. El saco ha existido como tal en tiempos pretéritos, ha ido desapareciendo poco a poco, según los remiendos han cundido para conformar un saco, el verdadero, pues no es obra del sastre, es obra de la vida un saco verdadero. Los primeros remiendos han recibido algunos otros remiendos; éstos a su vez han recibido todavía otros [...] Una noche, me propuse contar los remiendos en un saco que yo guardo. Este tiene un bolsillo interior y debe pesar unas veinte libras. Eran más de ochenta los remiendos cuando me cansé de contarlos, y eso que todavía me faltaba la mitad de la espalda y una manga. Cómo se las arreglaba su legítimo propietario para poner los remiendos, el cual por si fuera poco era manco y tuerto, es cosa que jamás podré explicarme (AP, 18).

Para ningún *aparapita* hay entierro o tumba; cuando muere, su cadáver va a parar al anonimato de la morgue o es arrojado entre las miasmas de la basura. Muere sin que nadie jamás lo llore, a no ser otro *aparapita*. Muere solo, es el único ser del mundo que sabe que va a morir solo. Pero es alegre incluso ante la muerte, porque solamente él decide cuando ha de “sacarse el cuerpo”, cuando sobreviene el instante en que habiendo guardado unos pesos “va a la bodega, donde se pone a gritar, a reír y bailar, y donde bebe hasta que revienta” (AP, 21). Luego de eso, se diría, su espíritu sobrevuela por todas las calles que habitó, para perderse finalmente con el propio espíritu de la ciudad y ser Uno solo.

⁸ “Qué elegancia y qué desparpajo, qué decencia, qué pulcritud. No importa el color ni la forma del remiendo o su tamaño, tan grande como una hoja de Eva o más pequeño que una estampilla, con tal de cubrir una rotura [...] Para eso están el hilo y la aguja, dos cosas de las que no puede olvidarse un *aparapita* que se estima” (AP, 22). Ya volveremos, más adelante, al prodigioso saco del *aparapita*, como al intenso gesto de “sacarse el cuerpo”, que también lo caracteriza.

Emerge la figura con sugerencias contradictorias, de abandono y destrucción, de impavidez, de muerte, de alegría, de arrogancia y humildad, conforme uno presiente un oscuro propósito en este hombre, y es como si únicamente persiguiese sacarse el cuerpo y ello no obstante, no quisiese dejar de luchar por la vida, siendo así que la vida le importa un comino (AP, 19).

¿Se tratará, el *aparapita*, de un individuo extravagante, y nada más? ¿No será posible entrever en él otra cosa? ¿Acaso rastrear los pasos de una figura poderosa, alguien que nos hace presentir la posibilidad de un personaje verdaderamente filosófico? Nuestra idea es la siguiente: el personaje del *aparapita* paceño contiene, en ciernes, todos los rasgos de un nuevo *personaje conceptual*.

2

Vamos a adoptar ahora la noción que Deleuze y Guattari establecieron en un hermoso texto (*¿Qué es la filosofía?*), sobre el *personaje conceptual*. No siempre los protagonistas de los diálogos filosóficos son personajes conceptuales; tampoco son éstos “personificaciones abstractas”, figuras míticas o meras alegorías de una determinada “concepción del mundo”. Lo que define a un personaje conceptual es que *efectúa los movimientos que describen el plano de pensamiento del autor e intervienen en la creación misma de los conceptos*. Los personajes conceptuales son entidades que viven e insisten, aún cuando no sea más que en alguno de los planos del pensamiento puro. Podemos estar seguros que en el establecimiento de cualquier Filosofía se pueden registrar los dinamismos de un personaje conceptual, aún a pesar de que éste permanezca velado, innombrado, subterráneo.⁹

Sin duda que los personajes conceptuales guardan estrecha relación con la época y con el ambiente histórico en los que nacen, pero *son irreductibles a tipos psicosociales*. No constituyen meras expresiones ideológicas de una determinada estructura social. Algunos tipos psicosociales situados en las márgenes o en el enclave de una sociedad, como el

⁹ En algunos autores la presencia del personaje conceptual es precisa y transparente, en otros su silueta aparece titubeante u opera por alusión. Quizás sea Nietzsche uno de los filósofos que ha trabajado más intensamente con personajes conceptuales (*Zarathustra, Dioniso, el superhombre, los hombres superiores, el sacerdote...*), pero esto ocurre en mayor o menor medida con todos los filósofos. El personaje decisivo de la filosofía de Platón es *Sócrates*, pero hay muchos otros: el *Sofista*, el *Extranjero*, o el *Amigo* cuya figura es importantísima para el pensamiento griego en general. El *Idiota* antiguo en Nicolás de Cusa o el *Idiota* moderno con Chestov; el *Caballero de la fe* y el *Seductor* en Kierkegaard; el *Apostador* en Pascal, incluso tipos sociales, simpáticos (el *Proletario*) y antipáticos (el *Capitalista*), adquieren en Marx honda resonancia. Hemos consignado solamente algunos ejemplos pero la lista es interminable.

emigrante, el excluido, el extranjero o el autóctono, nos hacen presentir ya movimientos inestables e indeterminados que habrán de influir en lo social, pero el personaje conceptual se sustrae a los estados de cosas históricos y convierte sus rasgos en *acontecimientos del pensamiento*. “Los personajes conceptuales y los tipos psicosociales remiten unos a otros, y se conjugan sin confundirse jamás”.¹⁰ Ahora bien, todo personaje o tipo social se desenvuelve necesariamente en un territorio, lleva a cabo incesantes desterritorializaciones y reterritorializaciones, pero mientras éstas, sean ya físicas o mentales, son para los tipos psicosociales algo *relativo*, las desterritorializaciones y reterritorializaciones que en cambio efectúa el personaje conceptual son *absolutas*. *Se trata siempre de categorías del Espíritu:*

¿Qué clase de extranjero hay en el filósofo, con su aspecto de volver del país de los muertos? *Los personajes conceptuales tienen este papel, manifestar los territorios, desterritorializaciones y reterritorializaciones absolutas del pensamiento*. Los personajes conceptuales son unos pensadores, únicamente unos pensadores, y sus rasgos personalísticos se unen estrechamente con los rasgos diagramáticos del pensamiento y con los rasgos intensivos de los conceptos (QF, 71).¹¹

Los rasgos personalísticos del personaje conceptual son de diversa índole. Existen rasgos *páticos*, como los del *Idiota* que pretende pensar únicamente por sí mismo, o el *Loco*, un tipo de loco, gran maníaco delirante, “que busca lo que precede al pensamiento, un Ya-presente, pero en el seno del pensamiento mismo [...]” (QF, 72). Rasgos *relacionales*: la *amistad o filía* griega como condición interna al pensamiento, y su correlato, el *agón*; o la *Novia* y el *Seducitor* en los personajes conceptuales de Kierkegaard; la función noética de la *Pareja* en Klossowski. Hay rasgos *dinámicos*, el personaje conceptual expresa dinamismos que muchas veces se pueden identificar con un único verbo: bajar, adelantar, sumergirse, trepar, etc.¹² Existen también rasgos *jurídicos*, en la medida en que el pensamiento exige lo que le corresponde *por derecho*: Kant convierte al filósofo en *Juez* y a la razón en un *tribunal*; el *doctor al servicio de Dios* en la Escolástica, o el personaje del *Investigador* entre los empiristas ingleses, “salvo que el pensamiento lo trastoque todo,

¹⁰ Deleuze y Guattari, *Qué es la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 72. Adoptaremos la signatura QF todas las veces que citemos esta obra.

¹¹ “Ya no se trata de determinaciones empíricas, psicológicas y sociales, menos aún de abstracciones, sino de intereses, de cristales o de gérmenes del pensamiento” (QF, 71).

¹² Dinamismos “para atletas filosóficos irreductibles entre sí” (QF, 73): *saltar* en Kierkegaard, *bailar* en Nietzsche, *bucear* en Melville, *los movimientos eróticos* en Sócrates y Platón... Conjeturamos que movimientos como *cargar*, *sacarse el cuerpo* y *tejer*, sobre todo *tejer*, podrían ser algunos rasgos dinámicos del personaje conceptual del *aparapita*.

jueces, abogados, demandantes, acusadores y acusados, como Alicia en un plano de inmanencia en el que la Justicia equivale a Inocencia, y en el que el *Inocente* se convierte en un personaje conceptual que ya no tiene por qué justificarse, una especie de niño-jugueteón contra el que ya nada se puede” (QF, 74)¹³. Todo un florilegio de rasgos personalísticos. Nietzsche decía que la Filosofía inventa nuevas posibilidades de vida, e incluso algunas anécdotas vitales nos ofrecen el retrato de un personaje conceptual y de su respectiva filosofía. Se trata pues, finalmente, de rasgos *existenciales*:

Y es que estas anécdotas no remiten simplemente a un tipo social o incluso psicológico de un filósofo (el príncipe Empédocles o el esclavo Diógenes), sino que más bien ponen de manifiesto a los personajes conceptuales que moran en ellas. Las posibilidades de vida o los modos de existencia sólo pueden inventarse sobre un plano de inmanencia que desarrolla la potencia de los personajes conceptuales. El rostro y el cuerpo de los filósofos albergan a esos personajes que les confieren a menudo un aspecto extraño, sobre todo en la mirada, como si otra persona viera a través de sus ojos (QF, 75).¹⁴

Cada una de las tres disciplinas creadoras (el arte, la ciencia y la filosofía) dispone de sus propios modos de ideación, y cada una de ellas requiere de un *operador* distinto: las *figuras estéticas* en el caso de las artes, los *observadores parciales* en el de las ciencias y los *personajes conceptuales* para la filosofía. Pero, al mismo tiempo, ellas establecen *planos* diferentes: sistemas de referencia (la ciencia), plano de composición (el arte) y plano de inmanencia (la filosofía). En cuanto a sus creaciones o “productos”:

Sólo disponemos por el momento de una hipótesis muy amplia: de frases o de un equivalente, la filosofía saca *conceptos* (que no se confunden con ideas generales o abstractas), mientras que la ciencia saca *prospectos* (proposiciones que no se confunden con juicios), y el arte saca *perceptos* y *afectos* (que tampoco se confunden con percepciones o sentimientos). En cada caso, el lenguaje se ve sometido a penalidades y usos incomparables, que no

¹³ V. Heráclito, fragmento 52: “El tiempo es un niño que juega tirando a los dados. De un niño es el reino”.

¹⁴ La anécdota del “sacamedias” es todo un esbozo del sistema de la Razón de Kant, y si Spinoza era, según Deleuze y Guattari, tan aficionado a las peleas de arañas, es porque entrevió en ellas modos de relación para una Ética en tanto “etología superior”. El destino del filósofo es *convertirse* en sus personajes conceptuales. “Pero los personajes conceptuales no son, ni en Nietzsche ni en ningún otro autor, personificaciones míticas, ni personas históricas, ni héroes literarios o novelescos. El Dioniso de Nietzsche pertenece tan poco a los mitos como el Sócrates de Platón a la Historia. Volverse no es ser, y Dioniso se vuelve filósofo, al mismo tiempo que Nietzsche se vuelve Dioniso. También en esto fue Platón quien empezó: se volvió Sócrates, al mismo tiempo que hizo que Sócrates se volviera filósofo” (QF, 67).

definen las diferencias de las disciplinas sin constituir al mismo tiempo sus cruzamientos perpetuos (QF, 30).

Si cada disciplina instituye su diferencia y especificidad, establece a la par un campo, o por así decirlo “marca su territorio”. Ocurre también que cada cual engendra sus márgenes, sus “zonas límite”, unos linderos ambiguos o umbrales que permiten interpenetraciones difíciles de determinar, una especie de puentes que nos llevan desde una disciplina hacia la otra. A veces un estrecho sendero nos conduce de la filosofía hacia el arte, y a la inversa. Una misma potencia del pensamiento puede envolver y arrastrar a personajes conceptuales y a figuras estéticas en una afinidad secreta. “[El] concepto como tal puede ser concepto de afecto, igual que el afecto puede ser afecto de concepto”.¹⁵ Kierkegaard convierte a la figura teatral y musical de *Don Juan* en un personaje conceptual, del mismo modo que *Zaratustra* es ya una poderosa figura para la música y el teatro. Un filósofo puede instalar una imagen nueva del pensamiento y no obstante poblarla con otras entidades: poéticas, novelescas, musicales, etc. Y a la inversa, un novelista o poeta puede crear un personaje que balbucea ya los significantes de un nuevo concepto. Creemos que el personaje de *Felipe Delgado* de Saenz corresponde a una figura de esta índole. Retomemos ahora a nuestro personaje, el *aparapita*. Dice Saenz:

La cuestión es que uno se muere de envidia. Uno envidia al *aparapita*, esa simplicidad inalcanzable, esa soberana despreocupación. Y precisamente porque es muy difícil llegar a vivir como uno quisiera, qué difícil renunciar a las cosas innecesarias y cortar amarras y quemar naves, es muy difícil dejarse de cuidar su vidita y vivir, vivir en lugar de simular que se vive. El hombre orgulloso, desorbitado, fanático, solitario y anárquico me causa envidia, y es el *aparapita*, obedeciendo ciegamente a sus impulsos, fascinado por el fuego y por el humo, fascinado por la sangre, fascinado por los muladares (AP, 22).

Rasgos intensivos y personalísticos los del *aparapita*. Podrá pertenecer el *aparapita* como tipo psicosocial a la Historia y perecer en ella, mas en cuanto personaje conceptual mora en ese fuera del tiempo histórico que es el interminable *devenir*.¹⁶ La hipótesis central de nuestro ensayo es la siguiente: Saenz, el autor, *se vuelve aparapita* al convertirse en Felipe

¹⁵ “No es que el arte piense menos que la filosofía, sino que piensa por afectos y perceptos” (QF, 68). De cualquier manera siempre subsistirá una diferencia: los personajes conceptuales son y serán potencias de conceptos que operan sobre un plano de imagen del Pensamiento-Ser (noúmeno), en tanto que las figuras estéticas expresan las potencias de los afectos y perceptos que actúan sobre un plano de composición como imagen del Universo (fenómeno).

¹⁶ “Los tipos psicosociales pertenecen a la historia, pero los personajes conceptuales pertenecen al devenir” (QF, 97).

Delgado, y este a su vez, al volverse *aparapita*, *deviene* un personaje conceptual. Se trata de un doble devenir. De modo tal que Saenz podría haber firmado: “Yo, el Aparapita”.

3

*“Pensando en el pasado se llegará a tiempo;
pensando en el futuro se llegará tarde”.*¹⁷

El padre de Felipe Delgado está próximo a morir. Delgado va a toda prisa en busca de un confesor. Perderá muchas veces el rumbo por las calles, como si la angustia o un impulso adverso hicieran peligrar su propósito, o más bien serán recuerdos innumerables de su infancia, emergiendo uno tras otro desde lugares recónditos, en interminable cadena, los que le obligarán a detener su marcha a cada paso. Cuando por fin dé con el párroco habrá de ser ya tarde. Delgado experimentará entonces que con la muerte de su Padre se le ha perdido la Patria entera. Desde ese momento Felipe Delgado se entregará a una búsqueda laberíntica en su interior, búsqueda tanto más tortuosa por estar acompañada por los fantasmas del alcohol, percibido a la vez como señero luminoso y como oscuro abismo, intentando descifrar el significado de su vida y del mundo. Es más, se tratará de una búsqueda jalonada por caminos inusuales, de la identidad de la ciudad, del ser del boliviano y de la patria íntima. Tal más o menos, a nuestro entender, el tema central de la novela. De fundamental importancia en el periplo de Delgado habrá de ser el hallazgo de la *Bodega* y el encuentro con el *aparapita*, personaje que en el universo saenziano designa el poder de una sabiduría que está más allá de nuestra vida corriente y que goza del gobierno sobre la muerte.

a) Esos moradores de la oscuridad

No es un detalle insignificante el modo en que Delgado va a descubrir la bodega. Embargado por el “tedio” y la amargura, sin un plan fijado de antemano Delgado se resuelve a recorrer las calles de la ciudad dejándose conducir, con cierto azar lúdico, por los caminos caprichosos que ésta le presenta: “[...] con un repentino sentimiento de placidez que no sabía explicarse de dónde vendría, se le ocurrió dejarse llevar por el azar, avanzando una cuadra a la derecha y otra a la izquierda, alternativamente” (FD, 93). No es, decíamos, insignificante el detalle, ya que esta imagen del vagaroso Delgado nos remite a aquella otra del *flâneur*, de aquel transeúnte cuyo principal propósito es:

¹⁷ Jaime Saenz, *Felipe Delgado*, Plural, La Paz, 2007, p. 32. Toda vez que nos refiramos a esta novela la abreviaremos con la signatura FD.

[...] recorrer la ciudad, dejarse devorar por ella, rozarse con la muchedumbre, y en la disolución vertiginosa del tiempo y la sensualización del espacio confirmar su íntima individualidad, siempre atenta a los signos... [La mirada del *flâneur*] no es una mirada ansiosa de futuro, puesto que para este paseante lo único vital es el presente absoluto; acaso sólo fugazmente intuya que la arquitectura, los tejados y vidrieras que acaricia con ojos hambrientos sean ya ruinas de un tiempo futuro que lo expulsa inexorablemente (Rivero 2001: 63).¹⁸

A veces un golpe de suerte, el voluble girar de la rueda de la fortuna, nos lleva a grandes sucesos imprevistos, a los acontecimientos decisivos de la vida. A veces todo depende únicamente del azar. Así le ha de ocurrir a Delgado, quien arrastrado ciegamente por poderes instintivos, arrojado como los dados de un cubilete, descubre en un callejón vacío la luz de una puerta abierta: “Todo hacía pensar en la intervención de un espíritu brutal, de una rara demencia. Esta arquitectura contrastaba y al mismo tiempo no contrastaba con el estrecho callejón y con el aspecto general del paraje. El aire se saturaba por completo con el olor del alcohol, aun a pesar de la lluvia y el viento” (FD, 95). Cuando Delgado atraviere el umbral de la bodega “El Purgatorio” lejos todavía estaría de presentir el enorme devenir que en ese preciso momento, no obstante, ya había iniciado.

La bodega se situaba en aquel más allá de todo [...] En aquel más allá de todo se podía vivir lo pensado y mirar el tiempo [...] Mirando el tiempo se miraba uno mismo; y habiendo dejado de ser el pasado, el presente y el futuro, eras tú mismo. Ser tú mismo no era difícil. Sólo había que conocer aquel más allá. Para conocer aquel más allá había que conocer la muerte. Para conocer la muerte había que amar la vida: amando la vida uno se alejaba del vivir. Ahí estaba el secreto [...] De tal modo se iniciaba el

¹⁸ Giovanna Rivero, *Gastar la juventud: nuevo flanerismo en la cuentística joven boliviana*, Quinto Foro de Escritores Bolivianos, Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño, Cochabamba, Octubre de 2011. Rivero apunta que el *flâneur* es un héroe de la modernidad que prefigura a los otros dos que Walter Benjamin tanto ponderó: el jugador de apuestas y la prostituta. El término *flâneur* fue acuñado por Baudelaire, en cuya poética el sentimiento del “tedio” es tan recurrente. “Así, el *flâneur* baudeleriano dice al terminar el día: ‘Y me acuesto, satisfecho de haber vivido y padecido en la piel de otros’. Tal como nos susurraba Saenz en el fragmento que abre este trabajo: ‘...con placidez, feliz de haber padecido en la piel de otros’” (Rivero 2001, 63). Por nuestra parte apuntemos que la vida del *flâneur* remite a aquel plano que el filósofo Kierkegaard designó como el “estadio estético de la existencia”. El propio Kierkegaard fue considerado un *dandy* o *flâneur*; en unas páginas suyas se lee: “Cuando yo haya muerto bastará mi libro Temor y temblor para convertirme en un escritor inmortal. Se leerá, se traducirá a otras lenguas, y el espantoso pathos que contiene esta obra hará temblar. Pero en la época que fue escrito, cuando su autor se escondía tras la apariencia de un *flâneur*, presentándose como la más perfecta encarnación de la conjunción, entre extravagancia, sutileza y frivolidad [...] nadie podía sospechar la seriedad que encerraba ese libro [...]”. Sören Kierkegaard, *Temor y temblor*, Fontamara, México, 1997, p. 9. Las referencias al filósofo danés aparecerán no pocas veces en nuestro trabajo.

conocimiento de aquel más allá, a condición de haber conocido la muerte. En la cúspide se hallaba el júbilo. El júbilo de haber sido, el júbilo de no ser habiendo podido ser (FD, 107).

Definitivamente es ya otro Delgado el que puede expresar palabras como las del párrafo precedente; palabras cargadas con un peculiar sabor a *paradoja*. La paradoja reside en que únicamente al acercarnos a los confines de la muerte puede revelárenos la vida en toda su magnitud. No se trata de juegos de palabras, ni las meras “opiniones” de un particular; tampoco de eventos fácticos (como el “hecho” de morir), sino de otra cosa. Quizás algo semejante intuía Heidegger al señalarnos que la existencia auténtica es la que el *Dasein* genuino asume, en el horizonte de la *temporalidad*, su *estar vuelto hacia la muerte*.¹⁹ Pero mientras para Heidegger dicha *comprensión* sólo es posible por medio del ineludible sentimiento de la angustia, Delgado extrae otro afecto: el júbilo. Se trata, pues, de *acontecimientos* del pensamiento (“En aquel más allá de todo se podía vivir lo pensado y mirar el tiempo [...]”), cuyo tiempo no corresponde ya al de la temporalidad sociohistórica, sino a ese *infinito* lapso que transcurre entre los instantes, aquel tiempo en el que nada ocurre y sin embargo todo ya ha pasado (“El júbilo de haber sido, el júbilo de no ser habiendo podido ser”). En el acontecimiento se trata siempre de un devenir.²⁰ Delgado comienza por frecuentar la bodega, que para la opinión corriente no es más que un “antro de perdularios”, donde conoce a interesantes personajes (el poeta Beltrán, el jorobadito Peña y Lillo, el viejo Ordoñez, el “Delicado”...), donde tiene lugar su fundamental encuentro con el *aparapita*, y donde acaba por establecer una tierra-de-nadie casi sagrada. La bodega es el *territorio* donde Delgado asiste a su propia *metamorfosis*: va arrojando la piel y las escamas de sus pretéritas identidades y va cubriendo su epidermis con los sucesivos remiendos de un extraño *aparapita*, el *devenir* de un personaje conceptual entre cuyos rasgos *páticos* exclamará la desnudez del júbilo.

Todo cuanto se encontraba en la bodega, precisamente faltaba en todas partes. La oscuridad. El mirar y el silencio. El ir y venir de los moradores de la oscuridad. Y uno de ellos era él, Felipe Delgado —el ir y venir, de ellos a él, y de él a ellos. La patria íntima. Dentro de la amplitud de la patria; en la tierra alumbrada por grandes montañas.

¹⁹ Véase el Capítulo I (*La posibilidad del estar-entero del Dasein y el estar vuelto hacia la muerte*) de la Segunda Sección de *Ser y tiempo* de Martin Heidegger.

²⁰ “Ya no resulta que el tiempo está entre dos instantes, sino que el acontecimiento es un entre-tiempo: el entre-tiempo no es lo eterno, pero tampoco es tiempo, es devenir. El entre-tiempo, el acontecimiento siempre es un tiempo muerto, en el que nada sucede, una espera infinita que ya ha pasado infinitamente, espera y reserva” (QF, 159).

La permanencia. La cuna y la tumba: a todo trance (FD, 287).

En ese ir y venir, algo pasa, algo queda. Algo indefinible fulgura momentáneamente, luego se cubre de sombras. El *aparapita* permanece ahí, en ese *interregno* suspendido entre la vida y la muerte. Nunca protesta ni arma escándalos; el *aparapita* “se está” en un rincón de la bodega, la mirada serena, altiva la frente, bebiendo lentamente el aguardiente, con la coca “masca que te masca”. El *aparapita* sólo piensa. ¿Hacia qué lugares, hacia qué derroteros se abisma su pensamiento? Él ha comprendido que su existencia es sólo tránsito; él comprende que es el verdadero *transeúnte* de la vida. *Un perpetuo caminante en desterritorialización infinita*. Nunca ha tenido morada ni paradero, pero tiene por único territorio a la bodega. *La bodega es un territorio absoluto*. Y es la bodega una creación del *aparapita*, su única realidad: “La bodega, al igual que el propio saco del *aparapita*, es una auténtica creación del *aparapita*” (FD, 129). La bodega es el recinto secreto en cuyos confines colinda la vida con la muerte. Territorio de los entre-tiempos, ni vida ni muerte, sólo *entre-tiempo*. Una cripta donde “son todos magos que ofician graves ejercicios, y empero ignoran que lo son” (FD, 329). La bodega es también la imagen de la tumba:

Seguramente, la bodega es una antecámara de la tumba. Se encuentra a medio camino, entre la tumba y la vida, como se encuentra la tumba entre la vida y la muerte, según el panorama que se ofrece al peregrino en las alturas de la bodega. Y así, se vislumbra con claridad el panorama, así se vislumbra la tumba como un lugar propicio, como único refugio para el peregrino. Ante todo, ocultarse en la tumba no es cosa fácil. Hay que tener fe, y es necesario sufrir mucho. Aquel que quisiera ocultarse de la vida y de la muerte, deberá ir a la bodega; allá podrá preparar su entrada en la tumba y conocer los secretos de ésta. Para quedarse definitivamente en ella (FD, 328).

La bodega no es solamente un “reducto de luchadores” donde se aprende a “vivir y morir”, sino el territorio *virtual* (la tumba) donde suceden los acontecimientos del pensamiento, la tierra para algún personaje conceptual, un lugar de conocimiento para los hombres de “la esperanza sin esperanza”.²¹

El mundo en que vive el *aparapita* no es sino una creación suya, y como tal es él libre de hacerlo y deshacerlo a su gusto. Por lo mismo solamente él decide cuándo dar fin con su

²¹ “Con la esperanza sin esperanza, allá se inician los hombres en el conocimiento de la tumba para llegar a ser [...] Conocer que la búsqueda había sido el verdadero hallazgo, y entrar en el camino de ser: es eso lo que se consigue” (FD, 329). Sobre el *concepto* de “esperanza sin esperanza” volveremos luego.

mundo y consigo mismo. Este hombre que parece no haber sido engendrado por nadie, que parece haber surgido de la nada, resuelve cierto día dirigirse a la bodega y, tras haber echado una profunda mirada a la ciudad, una última mirada desde indecibles letanías, bebe en cantidades descomunales hasta “sacarse el cuerpo”. Con supremo esfuerzo el *aparapita* procura, en hidalgo gesto, no desplomarse en la bodega sino dirigirse a la calle para arrojar allí su cuerpo. Mas, como dice Delgado, el espíritu del *aparapita* “se ha quedado para siempre en la bodega”, que no es un sitio cualquiera sino el lugar más recóndito de la ciudad. Pues la ciudad, al igual que su saco, y al igual que la bodega, no es sino una íntima configuración suya. *Cuando muere un aparapita su espíritu deviene ciudad*. Ciertamente la muerte de un solo hombre es a la vez el acabamiento de un mundo, de una ciudad entera, ya que estos no son más que las imágenes de callejas y empedrados, de un olor singular que flota en una esquina, la esquiva luz de un farol, los rostros de la gente que transitan una y otra vez por las mismas calles: trozos de ciudad que solamente subsisten ya en los territorios de la memoria, que viven únicamente en el espíritu de ese individuo singular, el alma de un mundo.²²

Cuando Delgado complete su metamorfosis, cuando “llegue a ser lo que ya es” y devenga finalmente en *aparapita*, declarará rotundamente: *La bodega soy Yo*. La bodega no es para Delgado, en cuanto personaje conceptual, mas que una creación suya: “En realidad, la bodega en sí no es nada. Pero el delirio, eso sí que es importante. Cuanto quiera en el mundo no sería nada a no ser por el delirio, y todo sería nada” (FD, 436). Los portentosos actos de creación en el artista, pero también en el filósofo, no serían nada de no ser por la “fantasía”, aquella manía y *delirio* que tan bien conocían Sócrates y Platón. Y hay que ver cómo cada quien, en todos los momentos de la vida, siempre anda procurándose un territorio, incluso virtual: recuerdo, deseo o sueño. *Bodega*.

²² El final de la bodega “El Purgatorio” coincide con la muerte de su propietario, el entrañable viejo Ordoñez, quien antes de morir dice esto: “Claro que yo moriré y ustedes también morirán, mis estimados, pero no la bodega; la bodega se está, y se estará donde se está [...] para mí la bodega es el alma, es una cosa como el alma; el alma cambia de cuerpo continuamente, pero sigue siendo la misma; eso es la bodega. El alma. Una cosa que se queda en lo más profundo del mundo...” (FD, 462). Sobre la relación entre memoria y realidad, Proust escribe: “[...] y, sin embargo, a ese perfume de espino que merodea a lo largo de un seto donde pronto vendrá a sucederle el escaramujo, a ese ruido de pasos sin eco en la arena de un paseo, a la burbuja formada en una planta acuática por el agua del río y que estalla en seguida, mi exaltación las ha llevado a través de muchos años sucesivos, se los ha hecho franquear a salvo, mientras que por alrededor los caminos se han ido borrando, han muerto las gentes que los pisaban [...] ya sea porque en mí se ha cegado la fe creadora, o sea porque la realidad no se forma más que en la memoria, ello es que las flores que hoy me enseñan por vez primera no me parecen flores de verdad”. Marcel Proust, *En el camino de Swann* I, pp. 197-198.

b) Los caminos de la esperanza -sin- esperanza

Con frecuencia le sobreviene al lector de Saenz la impresión de que Delgado se hubiese internado en un peligroso terreno de arenas movedizas. Pareciera que avanzara solitario, sin brújula alguna, perdidas las referencias, en un territorio que nadie ha explorado y del que se desprende una densa niebla que lo opaca todo. Al menos el “brujo Oblitas” no lo duda: Delgado ha ingresado en “las tinieblas”, y la garra de lo *demoníaco* hiende por todas partes. Es como si Delgado anduviese a tientas por el caos e incluso que su pensamiento comenzara a “desvariar”. Pero podría ocurrir, más bien, que se halle ya en un plano de inmanencia prefilosófico, en el que el propio pensamiento esté efectuando diagramas sobre lo infinito. Se trata, sin duda, de movimientos peligrosos porque las posibilidades de extravío son tenaces, más aun si consideramos que estos dinamismos del espíritu son todavía escasamente “racionales”, ya que colindan con las regiones del desvarío, con procesos de sueño y duermevela, de excesos y embriaguez. “Uno se precipita al horizonte, en el plano de inmanencia; y regresa con los ojos enrojecidos, aun cuando se trate de los ojos del espíritu. Incluso Descartes tiene su sueño. Pensar es siempre seguir una línea de brujería” (QF, 46). Pensar tiene siempre movimientos ascendentes y también descendentes, de exaltación y de líneas de fuga, en los que cabe lugar para lo “demoníaco”, porque hasta lo *negativo* tiene sus infinitudes.

Toda filosofía presenta tres instancias independientes y no obstante correlativas: trazar un plano o imagen del pensamiento (plano pre-filosófico), inventar y dar vida a unos personajes conceptuales (personajes pro-filosóficos), y crear unos conceptos consistentes. “Trazar, inventar, crear constituyen la trinidad filosófica. Rasgos diagramáticos, personalísticos e intensivos” (QF, 78)²³. El personaje conceptual se enfrenta al caos, a esa parte tenebrosa en que todas las formas se disgregan a velocidad infinita no bien acaban de esbozarse en su interior. El pensador se sumerge en el caos, en el infinito virtual, para seccionarlo y establecer planos u *horizontes*. Jamás renuncia a lo infinito, arroja un cedazo en lo virtual para extraer acontecimientos de pensamiento y conceptos.²⁴ El personaje

²³ El caso de Platón resulta al respecto ciertamente ejemplar. La filosofía platónica establece efectivamente una imagen del pensamiento (el plano cuyo presupuesto es el de una verdad objetiva), los conceptos destinados a ocupar dicho plano (el concepto de *Idea*), y unos personajes conceptuales que llevan a cabo las operaciones respectivas (el *Amigo* y el *Amante* de la verdad). Pero da también la impresión de que la filosofía de Platón se reservara múltiples sendas de pensamiento (la “manía”, el “delirio”), como si su actividad filosófica se inventara una y otra vez. Véanse, por ejemplo, los pasajes 244a – 245a del *Fedro*.

²⁴ A diferencia de la ciencia que *actualiza* lo virtual, bajo la condición de renunciar a lo infinito, para establecer sistemas de referencias y coordenadas, funciones y variables espaciales o temporales, estados

conceptual del *aparapita* permanece en ese territorio oscuro de la bodega, fuera del tiempo aunque en el tiempo, y gracias a la “fabulación creadora” (Bergson) convierte ese lugar en un espacio para los grandes acontecimientos, en un plano o “sepulcro” donde se piensa a la muerte en *transparencia*.

La grandeza de Felipe Delgado reside en que encarna una especie de *amor fati*, del que en vano tantos procuran apartarlo. Vive ciertamente entre penosas incertidumbres, su existencia continuamente corre con la amenaza de verse arrasada por la vorágine o por el torbellino de las fuerzas caóticas, mas no cede, su pasión es monumental. “Mi herida existía antes que yo, he nacido para encarnarla” (Joe Bousquet). Encarnar la herida, encarnar el acontecimiento, siempre hay ahí una dignidad inseparable de la Filosofía.²⁵ Delgado: “La verdadera vida dura un instante [...] Por ese instante que nos revela la razón de vivir, sólo por ese instante vale la vida [...] Quizás sea demasiado fuerte la sensación del instante y no podamos resistir el peso de la síntesis sin caer aniquilados” (FD, 309).

Hay algo que el *aparapita* asume con vertiginosa coherencia: la conciencia de su muerte. No es la conciencia de una “posibilidad” remota y futura que algún día se hará presente, tampoco la “probabilidad de un hecho” por hallarse expuesto a tantos peligros, sino de algo que, por así decirlo, palpa día a día, que puede acaecerle en cualquier *instante*. Incluso parece propiciarla, alentarla y consumarla (“sacarse el cuerpo”). La intensidad de su vida lo conmina a plantarle cara al rostro de la sombría majestad de la Muerte, de manera directa y absoluta. Sin embargo, pelea por su vida y ofrece resistencia, aunque sabe también que se trata de una lucha perdida de antemano. Parece un hombre *sin esperanzas*. Quizás sea por esto que repele a la gente, porque la gente adivina en este hombre un horroroso *amor fati*. Parece un endemoniado, pues “maldito” es todo aquel que se atreve a cruzar las puertas de los dominios prohibidos. Lo cierto, empero, es que el *aparapita* no le teme a la muerte. Mientras la angustia se apodera de cualquiera de nosotros por el solo hecho de pensar en ella, este hombre camina por el mundo con pasos despreocupados y soberbios, cual si la muerte “le importara un comino”. Vive cada instante de su vida con

de cosas y cuerpos. Lo virtual filosófico se distingue de lo actual científico “[...] pero un virtual que ya no es caótico, que se ha vuelto consistente o real en el plano de inmanencia que lo arranca del caos. Real sin ser actual, Ideal sin ser abstracto [...] El acontecimiento es inmaterial, incorpóreo, invivible, reserva pura” (QF, 157-158). El arte también enfrenta al caos, aunque de un modo diferente: compone constelaciones de universos, crea afectos y perceptos.

²⁵ “No hay más ética que el amor fati de la filosofía [...] Los artistas son como los filósofos en este aspecto, tienen a menudo una salud precaria y demasiado frágil, pero no por culpa de sus enfermedades ni de sus neurosis, sino porque han visto en la vida algo demasiado grande para cualquiera, demasiado grande para ellos, y que los ha marcado discretamente con el sello de la muerte...” (QF, 161-174).

intensa alegría, como si, paradójicamente, fuese el único ser del mundo que no tuviera conciencia de la muerte. Hay aquí, en efecto, una profunda paradoja. Su mayor debilidad es su mayor fuerza, su insensatez el disfraz de una impenetrable sabiduría. En realidad, el *aparapita* no cree en la muerte, se ríe de ella. Es un hombre con una *fe absoluta*: “La muerte es cosa suya y nadie podrá meterse en sus asuntos, a no ser Dios; Dios está con él” (AP, 19).²⁶ Para alumbrar esto vamos a desglosar uno de los conceptos creados por Delgado, *la esperanza-sin-esperanza*.

Por lo pronto diremos que *la esperanza-sin-esperanza* es un camino cuyo trayecto es *circular*. Y el primer eslabón de este círculo puede sobrevenir con un suceso muchas veces imprevisto; en el caso de Delgado con algo con lo que él no contaba: la aparición de una mujer. El asunto es que Delgado está completamente enamorado. Se trata de un personaje en cuya composición Saenz puso especial esmero: Ramona. Es Ramona Escalera un ser maravilloso, alguien que intuye profundamente las búsquedas de Delgado y que las siente idénticas a las suyas.²⁷ Se trata de una afinidad secreta, de un feliz *encuentro* propiciado por las hechuras del destino. Además, Ramona se siente fascinada por la bodega y por sus moradores, quienes la quieren como sólo puede quererse a una compañera de la vida. Delgado quiere ilusionarse con este idilio (“*El camino del amor es siempre el camino de la esperanza*”), y a la vez no quiere, pues piensa, penosamente, que las ilusiones pueden no ser más que ilusiones. Se halla en esa pendiente del camino, en esa curvatura del círculo, en la que lo aguarda el momento de la decisión. Pero su relación quedará fatalmente interrumpida, Ramona enfermará de un extraño mal, en el que parecen haber intervenido

²⁶ “Un entierro, un cementerio, una tumba, son cosas que él no puede concebir ni remotamente en el esquema de su vida, puesto que fueron hechas para los demás, no para él [...] Pero el momento que así lo desee, él puede morir y, una vez muerto, su alma, o sea él, se irá volando a su verdadera casa para servir a Dios. Ahora, si su cuerpo va a parar a la morgue, ¡qué ha de hacer él!; ¡y qué ha de hacer si lo descuartizan! Nada. Nadie puede hacer nada. Además, a él qué le importa. Tales las palabras de un *aparapita*, cuando habló conmigo” (AP, 19). El acto de “sacarse el cuerpo”, como podemos verlo, no consiste en una “apetencia” por la realización de la muerte, sino un acto de deliberación que el *aparapita* valientemente *sobrelleva*, y que la ha encarna en su propia existencia como una posibilidad siempre *inminente*. En casi idénticos términos Heidegger indica, en *Ser y tiempo*, que el genuino *estar vuelto hacia la muerte* no consiste en un pusilánime “pensar en la muerte”, ni en un obsesivo precaverla, sino en saber *sobrellevarla* como la extrema *posibilidad de la existencia*. Además, el *Dasein* genuino asume esta posibilidad como algo que le corresponde únicamente a sí-mismo, y a nadie más; tal como en las palabras del *aparapita* que citamos más arriba.

²⁷ Jugando un poco con los significantes de la palabra, podríamos decir que el apellido de Ramona alude a los peldaños de una “escalera” por los que Delgado trepa, paso a paso, hasta alcanzar un cielo despejado. Y no sabemos por qué nos evoca a ese otro personaje conmovedor de las letras latinoamericanas, a la *Maga* de *Rayuela* de Julio Cortázar. La “rayuela” es ese otro trayecto, sin vuelta, en cuyos confines Oliveira habrá de efectuar al anhelado “salto” más allá de todo.

brujos y hechiceros, y lentamente se irá consumiendo hasta que le llegue la hora inexorable.²⁸

Con la muerte de Ramona Escalera, el tan temido fantasma de la felicidad se esfumaba para siempre, y la esperanza sin esperanza quedaba como la sola y definitiva fuente de júbilo. El círculo se cerraba. La línea retornaba a su punto de partida –y con este retorno, se le ofrecía a él, Felipe Delgado, una reminiscencia del sabor de la sal, pues en las concavidades de su garganta, en las concavidades de su nariz y de sus ojos, y en el centro de su cabeza, yacía inmóvil alguna lágrima, seca y endurecida, de sal (FD, 285).

El *círculo* se cerraba, o quizás se ahondaba y estrechaba ahora, hacia un interior más espeso de la propia esperanza.

También Kierkegaard perdió a Regina Olsen, el amor de su vida, y sólo pudo conservarla, sólo pudo mantenerla, entre los espectros de su filosofía, creando al personaje conceptual de la *Novia*. Invocamos a Kierkegaard porque nos parece que algunos de sus conceptos pueden tender un puente hacia la orilla de Delgado. Así como existe una vecindad entre los conceptos de un mismo pensador, también así puede existir una co-vecindad entre los conceptos de pensadores distintos, como si un plano afín pudiese aproximarlos. Acabadas las ilusiones, acabada toda esperanza, lo único que queda es una *infinita resignación*. Kierkegaard indica que para efectuar el movimiento de la resignación se requiere de una titánica fuerza de espíritu. Un *flâneur* puede incluso convertir la resignación en “movimientos estéticos”, como cuando la imagen de un campanario queda momentáneamente alojada en algún lugar de su corazón, aunque al alborozo fugaz le suceda luego un “no se qué” que vuelve a instalar la melancolía (*spleen, saudade*). Acaso sea precisamente el *flâneur* el personaje de la resignación infinita. Mas la resignación no es la fe, si bien ambas pasiones se aproximen hasta tocarse. Un hilo muy delgado las acerca, y

²⁸ En su último encuentro con Delgado, Ramona le pide una sola cosa: “[...] te haré llegar un paquete, en el que habré reunido todos mis amuletos, todos mis regalos y mis recuerdos, a fin de que tú los arrojes al río. Quiero que me prometas solemnemente que cumplirás mi voluntad [...] Al río, porque el río es misterioso. Imagínate que el río pasa, y sin embargo se queda [...] Quédate aquí, en la ventana; yo te lo pido. Quédate mirando los cerros, los árboles, los caminos, mientras yo me voy. Además no quiero despedirme de ti, Felipe. Tú vuélvete hacia la ventana. Yo me volveré hacia la puerta, y mientras tú te quedas mirando en la ventana, me iré” (FD, 274-275).

a la vez las separa *infinitamente*. “La resignación infinita es el último estadio que precede a la fe, de modo que quien no haya realizado este movimiento no alcanzará la fe.”²⁹

Kierkegaard extrae del relato bíblico de Abraham a un nuevo personaje conceptual y filosófico, *al caballero de la fe*. Se narra en el Antiguo Testamento que Dios le concede al anciano Abraham, en virtud de su elevadísima fe, aquello que todos consideraban *imposible*: tener un hijo. Se narra también que para someter a prueba la fe de Abraham, Dios le exige que se lo ofrende en sacrificio. Le pide paradójicamente perder lo que por su fe había ganado. La historia parece del todo desquiciada y absurda. *Es el acontecimiento del absurdo*. Pero quien llevará la paradoja y el absurdo hasta su máxima potencia, será el propio Abraham, sometiéndose enteramente a los incomprensibles designios de Dios (era muy de madrugada cuando Abraham e Isaac, su unigénito, emprendieron en asno el ascenso al monte Moriah), se dispone a ejecutar lo que de ningún modo desea (conduce en silencio a Isaac de la mano, su rostro está abrumado), su corazón no quiere anhelar el anhelo de Dios (sus ojos relampaguean y toma el cuchillo), cree en el Altísimo (yergue ya el cuchillo con espantoso gesto), y sin embargo, a pesar de todo, tiene la *certeza* de que Dios no le ha de exigir el sacrificio de su hijo (por un infinito instante el cuchillo queda suspendido en el aire, misteriosamente se escucha el balido de un carnero).

El caballero de la resignación tiene una clara conciencia de la imposibilidad de su deseo, sabe que nada está preparado en el mundo como para alojarlo, por tanto, renuncia a su deseo y se resigna.....infinitamente. *El caballero de la fe*, en cambio, a pesar de saber que su deseo es imposible, confía de todos modos en que se habrá de realizar, ¡gracias a su fe! Y no hay manera de comprender a este caballero, pues apuesta ciegamente por algo que, dentro de la esfera de los hechos, es *completamente absurdo*. Entre la resignación y la fe, así como entre los límites de lo racional y lo irracional, dista una estrecha frontera y no obstante peligrosa, pues ahí pende un abismo, que es imposible de cruzar con un paso, o con mil. Requiere de otro tipo de movimiento del espíritu: un único y vertiginoso *salto*, pues donde acaba la razón comienza la fe. “No puedo llevar a cabo el movimiento de la fe, soy incapaz de cerrar los ojos y, rebosante de confianza, saltar y zambullirme de cabeza en el absurdo; ese movimiento me resulta imposible de ejecutar” (TM, 93).

²⁹ Sören Kierkegaard, *Temor y temblor*, Fontamara, México, 1997, p. 110. Puesto que habremos de citar varias veces este libro, lo abreviaremos con la signatura TM. “La fe no es, por lo tanto, un movimiento estético, sino que pertenece a un estadio más elevado, precisamente por eso ha de ir precedido de la resignación; no es un impulso inmediato del corazón, sino la paradoja de la existencia” (TM, 112).

También Descartes fue un humilde hombre de fe.³⁰ Si bien en la filosofía cartesiana lo primero y principal es la idea de *lo infinito* (Dios), la cual es como un *fondo* que sostiene todo *lo finito*, también es plausible acceder a dicha idea por mediación de un procedimiento reflexivo del *cogito*. Descartes disponía, además, de un método para discernir las ideas “claras y distintas”. A la inversa de lo que pareciera ocurrir con el *caballero de la fe* kierkegaardiano, quien nunca reflexiona, que carece incluso de método, y que efectúa alegres brincos en el éter del absurdo, alimentado quizás por ideas oscuras y paradójicas.³¹ La fe y el absurdo son elementos vecinos, pero también son vecinales de lo infinito. La resignación requiere de mucha renuncia, pero el siguiente momento, cuando la cabeza experimenta mareos y vértigo, es cuando se recobra el deseo gracias al absurdo, pues sólo por la paradoja de la fe se realizará el deseo en toda su integridad. “Por mis fuerzas no puedo conseguir nada de lo que pertenece a la finitud, pues las he de usar constantemente para renunciar a todo [...] Pero por medio de la fe, nos dice el asombroso caballero, por ella, y en virtud del absurdo, la recuperarás” (TM, 115).³² Se podría decir que la fórmula de la paradoja de la fe se expresa así: sólo si renuncias a tu deseo lograrás al cabo, por medio de la fe, acceder a lo que tu corazón desea. Escuchemos a Saenz:

La verdadera fe era una cuestión mortalmente peligrosa. El deseo que no se cumple sigue siendo tal, he ahí la hermosura del deseo. A menudo se desea tan sólo el deseo pero no la realización del mismo. Y no se cumple lo que se desea pero lo que no se desea se cumple. Uno siempre se sorprende haciendo esfuerzos por no desear que se realice lo que realmente desea a fin de que se realice. Y

³⁰ Kierkegaard se refiere a Descartes en los términos siguientes: “Descartes, venerable, humilde y honesto pensador, cuyos escritos nadie podrá leer sin sentirse movido por una profunda emoción, ha hecho lo que ha dicho y ha dicho lo que ha hecho. ¡Ah! ¡Cuán poco común es en nuestra época una actitud como la suya! Descartes -lo repite él mismo con insistencia- nunca dudó en lo tocante a la fe [...] No tocó a rebato ni impuso la obligación de dudar, pues Descartes era un pensador apacible y solitario y no un vocinglero vigilante nocturno; con la mayor de las modestias afirmó que su método sólo tenía importancia para él mismo y que en buena parte era resultado de sus intentos de salir de la confusión en la que le habían sumido sus conocimientos anteriores [...]” (TM, 54-55). Se suele comúnmente afirmar, debido a la exposición de *El discurso del método*, que lo “primero” en Descartes es el *cogito*, cuando en realidad lo primero en su pensamiento es la idea de lo infinito, tal como se puede registrar en sus *Meditaciones metafísicas*.

³¹ “Los caballeros del infinito son bailarines y alcanzan altura” (TM, 103). Se trata evidentemente de planos de pensamiento distintos. Algo semejante a lo que ocurre con el personaje conceptual del *Idiota*. Mientras el idiota antiguo quería alcanzar las evidencias por sí mismo, por la “luz natural” de su razón, entretanto dudaría de todo (incluso que $3 + 2 = 5$), el idiota moderno, cercano a Dostoievski, no quiere ninguna evidencia (jamás se “resignaría” a que $3 + 2 = 5$), quiere lo absurdo. “El idiota antiguo quería lo verdadero, pero el idiota moderno quiere convertir lo absurdo en la fuerza más poderosa del pensamiento, es decir crear. El idiota antiguo sólo quería rendir cuentas a la razón, pero el idiota moderno, más cercano a Job que a Sócrates, quiere que le rindan cuentas de “cada una de las víctimas de la Historia”, no se trata de los mismos conceptos. Jamás aceptará las verdades de la Historia” (QF, 64).

³² Tertuliano: “*Credo quia absurdum*”.

Delgado lo sabía. En el fondo, uno desea que se realice aquello que teme, y por eso mismo, precisamente, no lo desea. Pero el deseo, el imposible deseo, se cumple por la fe. Ya Felipe Delgado lo sabía. Y había decidido esperar (FD, 547).

Ciertamente la fe entraña peligros gigantescos, requiere renunciar a todo, absolutamente, y apostar todo a una única carta, que se anhela con infinita espera, mientras el espíritu se sume en el “temor y temblor”. Del mismo modo pasa con la paradoja, que suspende cualquier certidumbre o evidencia, que pulveriza cualquier razonamiento y truena como un cráter al interior del cráneo. He ahí el peligro, pero también el poder, de la fe y la paradoja.³³ Pero también podría tratarse, desde otro punto de vista, de los peligros de la inmanencia, de los riesgos que se asumen en una existencia vivida al borde de los límites.³⁴ Como la intensidad de vida en que se desenvuelven Delgado y los *aparapitas* (o el *aparapita* Delgado). Pues una existencia es buena o mala, noble o vulgar, independientemente de cualquier valor trascendente, por el tenor y la intensificación de la vida:

Es algo que Pascal y Kierkegaard conocen muy bien, ellos que son expertos en movimientos infinitos, y que sacan del Antiguo Testamento nuevos personajes conceptuales capaces de plantar cara a Sócrates. El “caballero de la fe” de Kierkegaard, el que salta, o el apostador de Pascal, el que echa los dados, son los hombres de una trascendencia o de una fe. Pero vuelven una y otra vez a cargar la inmanencia: son filósofos, o más bien los intercesores, los personajes conceptuales que son válidos para estos dos filósofos, y que ya no se preocupan de la existencia trascendente de Dios, sino sólo de las posibilidades inmanentes infinitas que aporta la existencia del que cree que Dios existe (QF, 76).

Con frecuencia uno piensa que la fe tiene que ver con los asuntos “del más allá”. Pero precisamente no reside en eso, y el propio Kierkegaard es el primero en alertarnoslo: “Pues el movimiento de la fe se debe hacer constantemente en virtud del absurdo, aunque poniendo un cuidado extremo en no perder la finitud, sino, al contrario, *recuperarla íntegramente*” (TM, 99). Hemos subrayado las últimas palabras recién citadas, para hacer notar que lo que pretende Kierkegaard al efectuar el “salto en la oscuridad” es recuperar nuevamente a la “novia”, del mismo modo que lo que quiere Abraham, el patriarca de la

³³ Delgado: “El peligro es cosa mía, yo no quiero deshacerme de él porque es lo único que me hace vivir” (FD, 392). Kierkegaard: “Un pensador sin paradoja es como un amante sin pasión”.

³⁴ La existencia es ya inmanencia, como lo es la *interioridad* (“flujo de vivencias”, como dice Husserl).

fe, es conservar a su hijo. Reconquistar a la mujer, mantener al hijo, requieren a veces únicamente del movimiento de la fe, desplegado hasta lo infinito, pero tan sólo para recobrar algo de lo *finito*.³⁵ Pudiera ser que la verdadera fe no sea sino la suprema confianza en nuestro mundo y el amor a todo lo que en él está vivo.

Kierkegaard observa que a todos los exegetas e intérpretes del relato bíblico se les ha pasado por alto algo que es enteramente esencial: la *angustia* de Abraham, “[...] pues el tratar de lo grande produce espanto. Pero sin espanto no se puede comprender lo que es grande” (TM, 149). Se suele confundir a la angustia con el miedo o con el pavor, pero se trata de una pasión de otra índole. Mientras el temor nos sobreviene, como dice Heidegger, frente a algo amenazante, plenamente identificable, en la angustia nos acecha algo muy vago e impreciso, algo que oprime y no obstante es completamente desconocido, no adopta ninguna forma, uno en verdad se angustia por *nada*.³⁶ Pero pudiera ser que esta nada incolora y silenciosa se abra paso por el mundo y un ruido sordo ascienda desde sus profundidades, provocando un gran estremecimiento, un “gran temblor de tierra”. Y sin embargo, nada en verdad está pasando. Son acontecimientos del espíritu. Los tópicos corrientes y las opiniones preestablecidas caen, dejan de tener sentido. Una enorme marejada hace temblar los armazones del mundo momentáneamente, a velocidad infinita, y el hombre que se angustia experimenta que todo se hunde en el absurdo. Incluso la Historia humana pierde toda significación, y nos encontramos ya mucho más cercanos a la sentencia de Shakespeare con respecto al sentido de la existencia: “[U]n cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, que nada significa”.³⁷

Es por esto que mientras todas las otras pasiones y sentimientos son siempre compartidas, la angustia es “sólo de uno mismo” (Heidegger), la angustia *singulariza*.³⁸ Los exegetas no

³⁵ Delgado: “Unos viven la vida y otros mueren la vida, si me permite usted la expresión. A mí no me interesa vivir. Lo que sí me interesa es la vida; yo no vivo para vivir [...] Yo ansiaba tener un hijo; es lo cierto. Y todavía ansío y seguiré ansiando tenerlo, hasta la tumba” (FD, 310).

³⁶ “El ante-qué de la angustia es enteramente indeterminado. Esta indeterminación no sólo deja fácticamente sin resolver cuál es el ente intramundano que amenaza, sino que indica que los entes intramundanos no son en absoluto ‘relevantes’ [...] El mundo adquiere el carácter de una total insignificancia [...] Una vez que la angustia se ha calmado, el hablar cotidiano suele decir: ‘en realidad no era nada’. En efecto, este modo de hablar acierta ónticamente en *lo* que era [...] Si, por consiguiente, la nada, es decir, el mundo en cuanto tal, se ha mostrado como el ante-qué de la angustia, esto significa que *aquello ante lo cual la angustia se angustia es el estar-en-el-mundo* mismo”. Heidegger, *Ser y tiempo*, Ed. Universitaria, Santiago, 1997, pp. 208-209. Las cursivas son del autor.

³⁷ *Macbeth*, Acto V, Escena V. La sentencia entera dice así: “La vida no es más que una sombra en marcha; un mal actor que se pavonea y se agita una hora en el escenario y después no vuelve a saberse de él: es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, que nada significa”.

³⁸ “La angustia revela en el Dasein el *estar vuelto hacia* el más propio poder-ser, es decir, revela su *ser libre para* la libertad de escogerse y tomarse a sí mismo entre manos”. Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 210.

han comprendido lo suficiente la angustia de Abraham ni sus enormes vacilaciones (¿Y si Dios no me estuviera pidiendo aquello que me dispongo a hacer, sacrificar a mi hijo?); él se debate en completa soledad, en una “esfera” más allá del “mundo en general”:

[El caballero de la fe] sabe también que por encima de esta esfera serpentea una senda solitaria, una senda estrecha y escarpada; sabe lo terrible que es nacer en una soledad emplazada fuera del territorio de lo general, y caminar sin encontrarse nunca con nadie. Sabe muy bien en qué lugar se halla y en qué relación está con los demás. Desde el punto de vista humano está loco, y no conseguirá que nadie le comprenda [...] está en una soledad universal donde jamás se oye una voz humana, y camina solo, con su terrible responsabilidad a cuestas (TM, 149-155).

El *caballero de la fe* está solo porque transita por un territorio no explorado por nadie (“fuera del territorio de lo general”), fuera de cualquier territorio. *Emprende una desterritorialización absoluta, cara a cara con lo absolutamente Exterior, con lo totalmente Otro*. Y solamente un *Particular*, alguien que está por fuera de lo “general”, puede emprender esta travesía, “de modo que el Particular como tal se encuentra en relación absoluta con lo absoluto” (TM, 123).³⁹ Análogamente, pensamos, nada más inquietante que la colosal soledad del *aparapita*, de este individuo tan particular, “profundamente religioso”, que vive en las márgenes de lo socialmente “general” y que emprende incesantes desterritorializaciones:⁴⁰

Los aparapitas precisamente son poetas. La cuestión es quemar naves y lanzarse con el cuerpo a cuestas, ciegamente [...] El poeta vive. Es lo que es. No es la valentía, ni la temeridad, ni la soberbia, ni el espíritu de la aventura lo que determina su afinidad con el peligro. Es la conciencia de la muerte. El poeta ha de construir su propio camino; no hay camino. El poeta lleva dentro de sí el camino. Ningún camino conduce a ninguna parte. El camino es cosa que se lleva a cuestas. No hay acto que no le permita al poeta establecer una relación cada vez más peculiar con el peligro. La palabra es peligrosa, señor Beltrán. El poeta guarda en lo recóndito una palabra: una sola (FD, 142).

³⁹ Cioran: “Todo se puede sofocar en el hombre, salvo la necesidad del absoluto, que sobrevivirá a la destrucción de los templos, e incluso a la desaparición de la religión sobre la tierra”. *Historia y utopía*, Tusquets, Barcelona, p. 9.

⁴⁰ Volvemos a preguntarnos de dónde la singularísima fascinación que el *aparapita* tiene por el perejil. ¿Habrá de ser que su particular gusto reclama la presencia de un vegetal que se halle, por así decirlo, en los bordes y en la periferia del plato, del mismo modo a como él se halla en las márgenes del “caldo social”?

El *aparapita* es el *particular* que establece una relación peligrosa con lo absoluto; este hombre que guarda completo silencio al interior de la bodega, que sólo calla y *mira*, que nunca habla porque es el hijo del *País del Silencio*, este hombre es el poeta.⁴¹ El *caballero de la fe* sabe que para reingresar en lo general hace falta una sola cosa: hablar; basta que uno hable, que intente explicarse, para que en seguida se lo malentienda. Por eso el hombre que ha mirado algo de lo absoluto, guarda un hermético silencio, “con Abraham no hay mediación posible, lo que también se puede expresar en los siguientes términos: no puede hablar”.⁴² En la atmósfera del silencio flota, además, un no se qué “horror a lo sagrado”:

Si trato de ir más allá, me topo siempre con la paradoja, es decir, con lo divino y lo demoníaco, porque ambos son silencio. El silencio es el hechizo del demonio, y cuanto más se calla tanto más peligroso es el demonio, pero el silencio es también la conciencia del encuentro del Particular con la divinidad.⁴³

Algo así como la sensación de atractiva fatalidad que experimenta Delgado toda vez que se prueba un *saco de aparapita*: “Sea lo que fuese, el saco sigue infundiéndome miedo cada vez que me lo pongo; el miedo siempre es un testimonio de alguna verdad oculta” (AP, 19). Ponerse un saco de *aparapita* no lo hace cualquiera sino un particular, alguien que puede “cargar” en sus espaldas, que puede llevar a cuestras la angustia que implica el rozar los peligrosos dominios. Y ahora sí, podemos entrever ya que el “cargar” del *aparapita* es un acto existencial y ontológico.

Los caminos del *aparapita*, como los del *caballero de la fe*, no son los caminos de la esperanza o de la desesperanza, sino los de la *esperanza-sin-esperanza*. A Delgado esto se le revela cierta noche, sobrecargada de rara tensión, en la que misteriosamente vuelve a toparse, en un callejón vacío, con aquel viejo harapiento que siempre le produjo una mezcla de magnetismo y de aprensión...

Delgado vio una cara, unos rasgos que, a la débil claridad de la calle desierta, no dejaban de ser conocidos, al menos para él, y se lanzó a toda carrera y con súbito espanto, huyendo de aquella visión pero sin llegar más allá de la acera de enfrente (FD, 411).

⁴¹ Hölderlin: “La poesía es un juego peligroso”. Delgado: “¿Quién ha dicho que el poeta necesariamente tiene que escribir poemas? [...] Poeta es el que hace. El que vive. El peligro se llama poeta. El peligro, efectivamente, para persistir en el mundo, necesita de ellos, de los poetas” (FD, 142).

⁴² TM, 129. Por ello mismo el filósofo también sostiene que “en la muchedumbre no hay verdad”.

⁴³ TM, 165. Por eso Kierkegaard declara que *el caballero de la fe* le despierta admiración y espanto a la vez.

Se trataba de aquel pordiosero maloliente, vagabundo de las calles, cuya aparición se produjo, ¡fatídica coincidencia!, en momentos fundamentales de la vida de Delgado, tras las muertes de su padre y de Ramona.⁴⁴ El viejo reconoce a Delgado y se dispone a perseguirlo en una ostentosa actitud de cacería, blandiendo una soga y un manteo...

Felipe Delgado se sentía desconcertado por una dudosa revelación. Pues el memorable caminante afecto a los disfraces, aquel antiguo conocido, el viejo fantasmal que solía aparecésele en estos mismos parajes, en la vida real, bien podía ser algún aparapita. Un aparapita, el aparapita – en fin, este aparapita, que ahora se daba a conocer como tal (FD, 412).

La gran revelación para Delgado es que el viejo que se pasea con “aires de prosperidad y despreocupación” no es otro que el *propio Delgado*, su propio ser desdoblado, su *alter ego*. Delgado está sofocado de angustia. Y la angustia, la verdadera angustia, es siempre, como apunta Heidegger, el *encuentro* con la verdad de uno mismo...⁴⁵

[...] a no dudar, tratábase de un hombre muy viejo; y este viejo llevaba puesto un saco que no le pertenecía. Pues ahí estaban los remiendos que, en tiempos no lejanos y tal vez por una extravagancia, según Felipe recordaba, él cosió con la ayuda de Ramona [...] Aquí lo tenebroso tenía lustre; la realidad era una apariencia, y al mismo tiempo una ruina. El saco era una reminiscencia del olor escondido en el cuerpo del viejo; el viejo sonreía y miraba a Delgado; y éste temblaba –pues el viejo era idéntico a él, con la sola diferencia de la edad. En efecto, Delgado se hallaba frente a su propia imagen, tal como si hubiera salido de la tumba en el futuro, dentro de muchos años, habiendo alcanzado tras largo tiempo de espera el aspecto que ahora ofrecía (FD, 413).

Pues la angustia es ante la muerte, ante la posibilidad de la propia muerte. Habla el viejo:

Una visión no soy; estoy aquí. El temor te hace ver lo que no se ve, yo estoy dentro de ti; yo soy tú [...] Recuerda aquella vez. Yo pasaba tranquilamente por la calle cuando me viste y te asustaste [...] Llovía aquella tarde, y mi padre murió. Y luego, a partir de ese día, tú empezaste a

⁴⁴ No es un detalle cualquiera que el viejo aparezca desde el primer capítulo de la novela: “Un viejo, de elevada estatura, harapiento, con un extraño aire de prosperidad y despreocupación, silbando entre dientes cuando lo vio acercarse, tan sólo se movió de la puerta para dirigirle una mirada inquisitiva. Felipe Delgado se estremeció de asco a tiempo de pasar junto al viejo. Era la pestilencia personificada” (FD, 18).

⁴⁵ Freud señala, en algún lugar, que la máxima sensación de la angustia es ante la experiencia de lo *siniestro*. Ahora bien, lo siniestro es aquello que siendo lo más íntimo se ha tornado, a fuerza de alejarlo, en lo más extraño; aquello que experimentamos tan ajeno, siéndolo, no obstante, tan familiar.

seguir mis pasos, y cuantas veces me encontrabas, invariablemente y como enajenado, me mirabas con odio, sin darte cuenta de que te bastaba detenerte para encontrarme en ti. Además, daría lo mismo que fueras otro y no yo, y que no fueses tú sino otro cualquiera. Todos somos iguales los unos a los otros, pero todo depende del secreto. Del secreto en que la gente se reconoce cuando se encuentra [...] Siempre fuiste el mismo; pero incurriste en el error de creer que eras otro y no yo (FD, 414).

Delgado se resiste a liberar el *acontecimiento*, vuelve a preguntarle al viejo quién es:

¡Soy tu cuerpo, carajo! Soy tú, soy yo, soy aquello que soy y tú lo sabes [...] Una esperanza sin esperanza es el mundo, y el mundo se reduce a ti y tu cuerpo [...] El cuerpo es la desesperanza, pero el acto de sobrellevarlo es una esperanza. Como fruto de la imaginación, el cuerpo representa la esperanza sin esperanza en una vida sin cuerpo, o sea la vida en sí. La vida en sí se vivirá con los ojos puestos en la vida, pero el cuerpo se interpone y, ello no obstante, la mirada traspasará el cuerpo, y lo desgastará con mayor rapidez que el vivir. Es de lo más raro que el cuerpo sea, al mismo tiempo, un estorbo y un medio para alcanzar la vida (FD, 418).

Finalmente Delgado es conminado por el viejo, es decir, por sí mismo, a devenir lo *sido* en lo que *será*, el *aparapita* que ya ambos son:

Yo que tú, no me disfrazaba; yo que tú, me *volvía* disfraz [...] Poniendo mi persona al servicio del saco, y no el saco a mi servicio. Así podrías haber hecho lo que precisamente pregonabas, es decir, sacarte el cuerpo (FD, 419).

El círculo se había cerrado. Fue necesario descender hasta la curvatura más densa del círculo, cuyo “aparatipesco” símbolo es el “sacarse el cuerpo”, para que la *esperanza-sin-esperanza* subiera en espiral ascendente hasta rozar las cercanías del *júbilo*. Devenir *aparapita*, devenir ciudad, roca, vegetal o montaña, la transparencia de la luz, el júbilo de la vida en sí.

c) Esa cosa llamada júbilo

No hay palabras para ponderar la importancia del júbilo. El júbilo es el supremo terror de la revelación. Por la comunicación con Ramona me han sido reveladas muchas cosas. Por la comunicación con Ramona me ha sido dado presentir el ansia del júbilo [...] Cuando vibra una palabra ocurren muchas cosas. Cuando el mirar se posa en la imagen ocurren muchas cosas [...] Cada hombre debe

crear un mundo. Cada hombre debe crear una realidad. La verdadera realidad del mundo es algo absolutamente inalcanzable. Por eso precisamente las posibilidades de creación del hombre son prodigiosas (FD, 220 -221).

El júbilo no es la alegría, tampoco el entusiasmo. Aunque aquellas afecciones queden corrientemente capturadas por el mismo término, ésta palabra, júbilo, se satura ahora de un nuevo contenido para expresar los afectos de Delgado. Quizás Delgado esté creando un nuevo *afecto*, si bien recurra a esa palabra, *júbilo*. Una mezcla de éxtasis y de terror ante lo inconmensurable, ante lo innombrable, cuando el espíritu vibra y sólo vibra, eso es el *júbilo* para Delgado.⁴⁶

Al mes y medio de la muerte de Ramona, Delgado junto a su acompañante, el jorobadito Peña y Lillo, se van de viaje a conocer el mar, en pos de una imagen que les devuelva lo infinito:

Pues él estaba persuadido de que el mar era un ser que conocía los más recónditos misterios, y que únicamente este ser, y ningún otro, era capaz de comprender el mundo. Sin embargo el acontecimiento que se avecinaba le infundía miedo [...] Y ahora que el viaje llegaba a su término, mientras que la presencia del mar se ofrecía con extraños resplandores en el horizonte, el aire empezó a rugir con abrumadora libertad, trayendo un olor desconocido por completo –al menos para los moradores de las alturas. Pues era el olor del mundo, he aquí una revelación. El mundo tenía un olor, y éste era el olor del mar (FD, 297-298).

Nuevos mundos se le van revelando al *aparapita* Delgado, en los que cada elemento, cada pieza, cada cifra y cada olor, susurra su propio lenguaje, pues la naturaleza *habla*, y todos los murmullos de la tierra van creciendo hasta hacernos oír la eufonía de la infinita sinfonía universal.

Gradualmente Delgado va adoptando, o más bien creando, nuevos lenguajes. “El lenguaje del olor, por ejemplo -¡y qué extraño poder evocador, el del olor!” (FD, 324). Por el poder

⁴⁶ Rara vez los afectos presentan un “estado puro”. Las más de las veces tenemos afecciones y sentimientos combinados, pero estas combinaciones o “vecindades impuras” (Nietzsche) resultan a la larga ser de lo más interesante, porque del mismo modo que el alquimista hace sus “mezclas” delirantes, el artista y el poeta efectúan sus “compuestos”, combinan afecciones para componer un nuevo afecto. “Un gran novelista es ante todo un artista que inventa afectos desconocidos o mal conocidos [...] Cuando Proust parece describir con tanta minuciosidad los celos, inventa un afecto porque invierte sin cesar el orden que la opinión supone en las afecciones, según el cual los celos serían una consecuencia desdichada del amor: para él, por el contrario, son finalidad, destino, y, si hay que amar, es para poder estar celoso, siendo los celos el sentido de los signos, el afecto como semiología” (QF, 176-177).

del olor asoman no solamente escondidas constelaciones de universo, sino que resurgen enterradas ciudades de antaño, como en Proust, en quien todo un pasado que parecía completamente perdido, vuelve a retornar a la memoria en macizo bloque por efecto del distraído aroma de unas *magdalenas*.⁴⁷ El olor, el sabor y la textura, como precursores de la memoria. Toda obra de arte es un *monumento*, y todo monumento se cincela, se pinta, se compone, se escribe con puras sensaciones. El monumento es un ser-de-sensación. Pero aunque una obra de arte se componga con recuerdos, este monumento no busca “conmemorar” hechos del pasado histórico, sino que, sobre todo en Proust, el advenir de acontecimientos, de perceptos y de afectos, eternamente nuevos aunque ya presentes desde siempre.⁴⁸

Sin duda que esos moradores de la sombra, los *aparapitas*, “se están” en la bodega, en esa antecámara de la tumba, en una oscuridad en la que apenas se distingue una imagen de la otra, y por lo mismo han de ser enteramente sensibles a las formas del olor y del sabor, a los sonidos de la música cuya llegada saludan “repantigándose” de júbilo, como ante los acordes que el “viejo Ordoñez” inicia cuando agarra su charango para cantarle al mundo sus bailecitos y su huayños. Y es en la *bodega* donde Delgado siente su abandono del mundo, presiente la vecindad de su propia muerte: “*Aniquilarse jubilosamente: he ahí la causa del júbilo en la canción*”. Delgado “ve” en la música algo que sólo ella puede mostrarle en completa transparencia. Lo que la música “le hace ver” a Delgado es un plano en el que la existencia aparece atrapada por fuerzas antagónicas que quieren volver a su punto de partida, pero que se hallan impedidas de hacerlo debido a su mutua atracción: la vida se siente hechizada por el embrujo de la muerte, y ésta a su vez se desvía de sus metas al ser capturada por el anhelo de la vida, “sin encontrar la libertad que buscaban para aniquilarse, debiéndose a ello la persistencia en la música” (FD, 324). Algo así como la

⁴⁷ Monumentales letras: “Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmatrimales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo. En cuanto reconocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en tila que mi tía me daba [...] la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro a ajustarse al pabelloncito del jardín que detrás de la fábrica principal se había construido para mis padres [...] así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té”. Marcel Proust, *En el camino de Swann*, I, p. 55.

⁴⁸ “El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación. No se escribe con recuerdos de infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente [...] Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes, que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada” (QF, 169-178).

función que Nietzsche le atribuye a la música, para manifestar la alegría y la desmesura dionisiaca que celebra su retorno hacia el seno del mundo y a su dolor primordial. Una suerte de “filosofía estética”, por decirlo así, aparece en Delgado en unas líneas que, no por largas, vamos a dejar de transcribir:

Música y movimiento, lo mismo que inmovilidad y silencio, ello era una realidad como también dejaba de serlo. La luz se apoderaba de la oscuridad, así como la oscuridad se apoderaba de la luz, por inversión y transposición, asumiendo ésta y aquélla la forma de un silencio que era la música. Fantasía, delirio, locura. Por una locura podían existir tiempo y movimiento a expensas de la eternidad y la quietud, como podían unificarse la muerte y la vida. Era engañoso el antagonismo. La música se presentaba como una lucha dentro de la unidad; la unidad buscaba la dispersión y se desdoblaba, deliberadamente, realizándose una lucha entre los opuestos. Sin embargo éstos se complementaban y no obstante se mantenían independientes [...] Nos quedamos empavorecidos ante la confirmación de que alcanzaremos el fuego del universo el rato menos pensado, al unificarse la música en medio de un vértigo, cuando lleguemos a encontrar la estrella que buscan nuestros ojos noche tras noche. Tengo mucha curiosidad por el silencio eterno; el medio para conocerlo es el sonido [...] Después de todo, amando la vida y buscando con la seguridad de no encontrar, uno encontrará algún día la música verdadera. ¿Por qué cuando contemplamos el cielo, surge silenciosamente en nuestro corazón y en nuestra mente el sonido? ¿Usted cree que lejos de ser una aproximación de la belleza, sea la música una presencia de la muerte, a la que contemplamos moviéndose a través del tiempo y ante nuestros ojos, de uno al otro confín del silencio y del sonido? ¿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? (FD, 324 – 325).

¿Y quién podría saber si el “bloque” de perceptos y de afectos, que acabamos de citar, no atraviesan, a velocidad relampagueante, por el júbilo del *aparapita* cuando éste busca la dispersión de su cuerpo? El aspecto de “delirio” que presentan las palabras de Delgado no menoscaba su pensamiento, sino que, por el contrario, aduce la audacia del que osa acercarse a las orillas de los infinitos virtuales, como al fluido caótico que hace temblar y retroceder al propio pensamiento. La grandeza de un pensador (artista, científico, filósofo), bajo cualesquiera de sus formas, reside en su actitud frente al caos, pues sólo se lo vencerá

al precio de sumergirse en él; como la ruina del pensador es el emprender la fuga, buscando refugio otra vez entre las opiniones comunes y establecidas, donde no asoma ya ningún peligro. La *doxa* (opinión) es muchísimas veces nada más que un “paraguas” que nos protege de la tormenta del caos, algo que permite un poquito de “orden” en las ideas, que le “impida a nuestra “fantasía” (el delirio, la locura) recorrer el universo en un instante para engendrar de él caballos alados y dragones de fuego” (QF, 202).⁴⁹

Lo importante de Delgado, esta vez como *figura estética*, es que es un *vidente*. Él puede ver algo demasiado grande, aun cuando esa visión no pueda transmitírnosla de no ser por medio de su “delirar” o “fabular”, y es que ni las religiones, según Bergson, pueden prescindir de la fabulación, cuando se trata de engendrar entidades gigantescas. Felipe Delgado en cuanto *personaje conceptual del aparapita* se reterritorializa en el concepto de la *esperanza-sin-esperanza*, mas en cuanto *figura estética del aparapita* se reterritorializa en el afecto del *júbilo*.⁵⁰ El máximo júbilo del *aparapita* es cuando arma su “fiesta del caos”, por decirlo así, instalándose en los basurales del mercado, sobre todo si es de noche,⁵¹ y empujado por el aliento de la libertad hace excursiones nocturnas entre la basura, buscando trapos, cartones, lentejuelas, lo que sea, y tras encender una enorme fogata (pues el *aparapita* es seducido por el fuego),⁵² se planta ahí mismo para celebrar el acto de la confección o reconfección de su saco. ¡Júbilo supremo! El *aparapita* se sumerge entre los escombros que la ciudad deja día a día, y emerge luego su silueta rutilante enhebrando un saco con los remiendos y los andrajos que encuentre a su paso. No pide más, ni pide menos. Sería muy difícil encontrar “en términos de intensidad poética, alguien que se le iguale” (AP, 23). En cuanto a la pieza del *saco*...

⁴⁹ En este mismo texto Deleuze y Guattari se refieren a Lawrence, para quien las convenciones y las opiniones son nada más que un “paraguas” que protege del caos. El poeta y el artista practicarían un corte en ese “techo” del paraguas para dar entrada a una visión novedosa, un poquito de caos libre y enmarcado, compuesto ahora estéticamente, “primavera de Wordsworth o manzana de Cézanne, silueta de Macbeth o de Acab. Entonces aparece la multitud de imitadores que restaura el paraguas con un paño que vagamente se parece a la visión, y la multitud de glosadores que remiendan la hendidura con opiniones: comunicación. Siempre harán falta otros artistas para hacer otras rasgaduras, llevar a cabo las destrucciones necesarias” (QF, 204-205).

⁵⁰ Entre los rasgos estéticos del *aparapita* tenemos, dejando de lado el saco, sus hermosas abarcas: “Las abarcas son un modelo privativo. Una cuestión más o menos aparte. Se utiliza alguna llanta de la basura en la confección de la suela, quedando afirmado el pie por unas lonjas de cuero de vaca, las cuales, a veces, se adornan con alguna pintura. Es lo único “decente” en su persona, pues cosa rara: estas abarcas se mantienen todo el tiempo como nuevas” (AP, 24).

⁵¹ Pensemos en el mercado de la “Uyustus” de la ciudad de La Paz, en cuyo caótico andamiaje, sin centro ni periferia, uno se siente vertiginosamente perdido, pues ninguna entrada ni ninguna salida conducen a parte alguna.

⁵² Bellamente escribe Saenz: “Me gusta mirar su silueta fantasmal recortándose sobre un telón de fuego. Por mi parte, yo proclamaría el día de San Juan como el día del aparapita” (AP, 21).

Y tenía ante sus ojos remiendos de todo tamaño y de toda forma; los había de las más variadas telas, pero sin embargo, el color era uno solo, pues la diversidad de colores había sin duda experimentado innumerables mutaciones hasta adquirir el color del tiempo, que era uno solo (FD, 124).

Una admirable *composición estética* la del saco, en cuya estofa se enhebran la constelación universal de todas las telas: tocuyo, franela, bayeta, seda, cuero y terciopelo, paño, goma, cotense y gamuza, diablofuerte, jerga, hule y lona... las ropas que pertenecieron a esos miles de mujeres y hombres que transitaban por las calles de La Paz, a esos innumerables anónimos que atravesaron ya su paso por el mundo; “con una mezcla de temor y de repulsión, miraba por momentos en este conjunto de remiendos un tejido vivo, y se imaginaba que éste debía ser sin duda el aspecto ofrecido por el cuerpo que se pudre en el sepulcro” (FD, 124). Más todavía, por los remiendos de su saco se escuchan aun las lejanas voces de la ciudad, y por los que el espíritu de la ciudad deviene en saco de *aparapita*, hasta que todos ellos adquieren un único color, Uno solo, *el color de la existencia*.

Pues si lo propio del arte es pasar por lo finito para volver a dar con lo infinito, el *aparapita* es un artista máximo: él ha fabricado su propia *máscara* con los infinitos remiendos de la ciudad; él se ha inventado a sí mismo (*autopoiesis*). El *aparapita* ha completado el mayor genio del enmascaramiento: arrojándose con la vestimenta “pública” nos expone su hermética intimidad, y al enseñarnos lo que en él es lo más “íntimo” no hace sino mostrarnos el verdadero rostro de la identidad de la ciudad.⁵³ El *aparapita* teje y teje sin parar, vaya a donde vaya, hasta que sus fuerzas se le acaben. Como *personaje conceptual* y como *figura estética* a la vez, el *aparapita* manifiesta un poderoso movimiento: *ser el tejedor de la existencia*. ¡Cómo no de artista habrá de ser el *aparapita* que zambulléndose en el caos de la ciudad, encuentra en ello mismo una oportunidad para reinventar una vida para sí! Podríamos decir él que invierte, artística y lúdicamente, las cuatro letras del C-A-O-S, para crear un orden diferente: S-A-C-O. *El aparapita obtiene del caos un saco*:

Y ahora que Delgado miraba el saco en su conjunto, extrañamente, la prenda tenía mucho que ver con el reino mineral. Daba la impresión de una terrible pesantez y dureza, no pudiendo advertirse el más leve rastro de

⁵³ El *aparapita* siente la necesidad de “velarse”, pero de ese modo lo que consigue es “desvelar” a la propia ciudad. Hasta qué punto la ‘verdad’ requiere, para mostrarse, de un delicado “velamiento”, lo exponen los mitos (por ejemplo, en el “velo” de la Verónica, donde “*Veros*” alude al ‘*veris*’ = “verdad”).

pliegues o arrugas en la superficie; y por eso precisamente parecía de piedra [...] este saco podía ser tranquilamente inmemorial. (FD, 130).

En las palabras que acabamos de citar hay una invocación a las fuerzas milenarias de la tierra, a lo *telúrico*. Tanto más cuando, una vez clausurada la *bodega*, Delgado sienta el llamado de las montañas:

Un espectáculo nunca visto ha de ser el que nos espera – dijo Delgado-. Imagínate, el Illimani en toda su soberbia, con una terrible tempestad como telón de fondo [...] La montaña, la confusión y las tinieblas, con la luz interior de los relámpagos. Y nosotros frente a la cumbre, el espanto y el júbilo.” (FD, 405).

Es como si Delgado emprendiese un nuevo movimiento de desterritorialización, un movimiento de fuga que lo arroja desde la casa-territorio (la ciudad-bodega) hacia la casa-universo (la tierra-cosmos). Una senda de desterritorialización que se abre al infinito universo, y que Delgado experimenta como *puras sensaciones* ante la imponente visión del Illimani. Mas no se trata, empero, de la mera expresión de sentimientos (subjetivos) ante la aparición de los monumentos naturales, sino que por la sensación el hombre entra en un devenir. Como indica Erwin Strauss:

Todos los grandes paisajes tienen un carácter visionario. La visión es lo que se vuelve visible de lo invisible [...] El paisaje es invisible porque cuanto más lo conquistamos, más nos perdemos en él [...] En el paisaje, dejamos de ser seres históricos, es decir seres por sí mismos objetivables. No tenemos memoria para el paisaje, tampoco la tenemos para nosotros en el paisaje. Soñamos de día y con los ojos abiertos. Somos sustraídos al mundo objetivo pero también a nosotros mismos. Es el sentir (QF, 170-171).

Delgado puede “ver” en el Illimani, como en el saco del *aparapita*, algo sin memoria, algo inmemorial, una fuerza telúrica. Por el mismo motivo puede perfectamente decirse que en realidad son “ellos” (el saco, la montaña) los que “ven” a Delgado, no ya en su presente histórico, sino en aquello que, traspasándole la piel, es su propio devenir. La *visión* no corresponde a nada objetivo ni subjetivo, es pura sensación, puro devenir. Es por esto que la visión es al mismo tiempo una *revelación*: “La revelación de un misterio se encuentra implícitamente revelándose por el misterio mismo y por la gratuidad en sí [...] Pues frente a lo incomprensible resulta inútil una aproximación por medio de las definiciones” (AP, 22). ¿Acaso no está presintiendo el personaje conceptual de Delgado la “vida inorgánica”

de la tierra? Ante la visión del Illimani, Delgado está deviniendo mineral, piedra, hombre-roca. “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo. Devenires animal, vegetal, molecular, devenir cero.”⁵⁴ En su júbilo frente a las montañas, con los pies danzando sobre el abismo, el *aparapita* Delgado va tallando sus *afectos de piedra*:

¿Por qué esta visión se me ofrece como lo más seductor, como lo más desolado, como lo más asombroso que jamás pueda darse en el mundo, sino porque es ésta la última vez que yo miro el mundo? [...] Y por ser ésta la última vez que yo miro el mundo y porque dentro de un instante me habré petrificado, por eso mismo podré verme como el mundo, y tal ocurrirá a todos cuantos miren estas formas con la intención de quedarse en ellas [...] Pero créeme, ya comienzo a ser como el mundo, ya comienzo a penetrar en su silencio, conozco la historia de la vida y el caos original, más allá de lo que no principia ni tiene fin [...] Yo me petrifiqué el propio instante en que estas formas presentían mi petrificación. Tienen ellas por misión el presentir la petrificación del mundo animado; no están petrificadas sino en apariencia, y por un deseo de eterna petrificación [...] La vida permanece petrificada por millones y millones de años, luego resurge con el agotamiento de aquel deseo eterno y éste resurge otra vez, y así se repite la acción incesantemente en un giro circular bajo la mirada del Ojo Supremo, por cuya voluntad se renueva a cada instante la petrificación de la vida que, a lo largo de los tiempos, volverá a petrificarse para resurgir otra vez (FD, 401 - 402).

Lo último que se supo de Delgado fueron estas palabras suyas: “*Recuerde esto, señor Vera: el abismo es para caer en él, no para matarse*”. Luego se lo vio alejarse sin volver la vista atrás, rumbo a la quebrada, para perderse en la montaña, acaso para convertirse definitivamente en la estera de los cerros...

⁵⁴ QF, 171. Es algo que presienten los grandes artistas y novelistas. Acab *se vuelve* la ballena Moby Dick. Henry Miller extrae de la civilización de su tiempo un *percepto* de “planeta negro”, y Mrs. Dalloway deviene ciudad, del mismo modo que el *aparapita* de Saenz *se vuelve* La Paz. “Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza” (QF, 170). Algo que se aprecia también en la música y en la pintura, que fabrican seres-de-sensación, más cercanos a lo vegetal y animal (e incluso a lo mineral) que a lo humano, y efectúan luego un paso hacia lo infinito, que comunica no sólo con el paisaje sino con el universo (el murmullo y el canto universal de los hombres que dejan oír su dolor eternamente renovado; el color liso de la tela que nos abre el gran plano único, el vacío coloreado, el infinito monocromo).

De Roberto Prudencio a Carlos Medinaceli, pasando por Fernando Díez de Medina o Federico Ávila, entre otros, no escasos han sido los pensadores bolivianos que creyeron encontrar en la noción de *lo telúrico* una veta dorada que señala la genuina impronta del pensamiento nacional. E incluso pensadores no tan “de acá” cayeron subyugados ante el hechizo de la noción. Tras su visita a las tierras bolivianas, impresionado por la imponente de las montañas y por la desnudez de la meseta andina, el filósofo Keyserling no escondía el entusiasmo que le procuraba la revelación:

Me sentí -expresaba- parte del devenir cósmico tan íntimamente como el embrión habría de sentirse, si tuviera conciencia, parte de un proceso supraindividual. Supe entonces que, entre otras cosas, soy tierra y pura fuerza telúrica. Soy tierra y no sólo como ser material, pues éste no yo es una parte de aquello como lo cual me experimento (Cf. Francovich 1956, 87).

Pero es Franz Tamayo quien sin duda establece al respecto un antes y un después. Tamayo representa un enclave de la “mística de la tierra”. Ahora bien, las evaluaciones e interpretaciones sobre el pensamiento de Tamayo son asombrosamente dispares: tan pronto lo consideran algunos un ideólogo fanático y hermético poeta, como otros el verdadero creador del pensamiento boliviano, o el astro dorado que señala el destino nacional.⁵⁵ Dejando de lado su histórica confrontación con Arguedas, y omitiendo también las extravagancias de su vida que contribuyeron a forjar la leyenda viva del personaje, es en *La creación de la pedagogía nacional*, obra en la que según Medinaceli “el prosista es superior al poeta”, donde reside la doctrina esencial de su pensamiento.⁵⁶ Apretando un

⁵⁵ Para Francovich, por ejemplo, “Franz Tamayo es un esteta y un pensador solitario, encerrado en una hermética torre de marfil, de la cual no sale sino para esporádicas incursiones en la política y que siente su soledad como un soberano privilegio [...]” (Francovich 1956, 51). Según el mismo autor acaso Tamayo sea quien en América ha hecho la más vigorosa apología del indio y “[que] ha lanzado las más acerbas diatribas contra el poblador blanco del altiplano boliviano”. Guillermo Francovich, *El pensamiento boliviano en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, p. 53.

⁵⁶ El propio Saenz manifestó gran admiración por Tamayo, que su portavoz Delgado se encarga de expresar en una páginas no desprovistas de humor: “Todo el mundo se ocupa de Tamayo –dijo Delgado. Hay muchos que sostienen que la obra de Tamayo es ajena a nuestra realidad, y alegan que Tamayo debería escribir tragedias bolivianas y no griegas. No tienen idea del contenido. No pueden percibir la fuerza de Tamayo, y por eso ignoran que la obra de Tamayo es una obra boliviana por excelencia. Sin ánimo de ofender a nadie, yo afirmo que los versificadores precisamente jamás podrán comprender una letra de Tamayo. Y también los simuladores metidos a políticos. A mi entender, únicamente los artistas, es decir los creadores, es decir los poetas, están llamados a gobernar un país [...] Tamayo es el forjador del idioma nuestro, es el hacedor del idioma boliviano. El fundador de una nueva actitud ante la vida. Hasta la fecha, el total de lo boliviano ha sido dicho en definitiva por Tamayo. Entre paréntesis, debo declarar honestamente que no he leído sino muy poco a Tamayo” (FD, 140-141).

poco el contenido, lo que dicho libro pregona de acuerdo a la síntesis de Francovich, es una profunda reforma moral del boliviano en base a la educación. Hasta la fecha, según Tamayo, nos hemos contentado con adoptar los erróneos planteamientos de un humanismo, liberalismo, científicismo e intelectualismo europeos importados, sin advertir que la verdadera fuerza del desarrollo nacional no está en otro lugar que en nuestras ancestrales sabidurías subterráneas. Es el indio, no así el mestizo y menos aún el blanco, el depositario de la *energía* nacional. El indio no es un intelectual, sino un hombre de acción dotado de bronceada voluntad. Él contiene una “enorme concentración de energía interiores” que le ha permitido sobreponerse al apetito destructor del blanco español. Frente a los fetiches intelectuales de los letrados, Tamayo opone otro principio: “El nuevo oráculo délfico que habrá que grabar sobre la portada de nuestras escuelas, no será el *haceos sabios* sino el *haceos fuertes*. Esta es la solución del problema total de la vida” (Cf. Francovich 1956, 55). La energía del indio estriba en que él está profundamente enraizado a las fuerzas telúricas de la tierra:

[El indio] es el producto perfecto del ambiente. Surge en el Ande con la naturalidad y la arrogancia de lo que se alimenta con las savias vitales de su medio. Su ser se desenvuelve en armonía con la realidad y tiene un equilibrio que le da una auténtica solidez espiritual. Por eso, es fuerte como el Ande, con una fuerza que nace de la entraña de su ser. Por eso, el indio desde que se presenta en la historia aparece como energía (Francovich 1956, 56-57).⁵⁷

A lo largo del siglo XX el poblador indio abandonará el campo para efectuar, como bien sabemos, incesantes desplazamientos hacia las ciudades, en pos de promisorias posibilidades de “progreso”.⁵⁸ La *ciudad* habrá de ser el nuevo escenario, el nuevo *territorio*, para el advenimiento de profundos e insólitos mestizajes, imprevisibles, variopintos; todo un tejido humano en el que asomará la cuestión de la *identidad* nacional

⁵⁷ Una lectura más ubicua, cuidadosa y atenta, sobre el pensamiento de Tamayo nos parece encontrarla en un ensayo de Andrés Rioja que por supuesto recomendamos: “*Ningún Chuñuputhi ha de hacer lo que yo hice*” (a propósito de un ademán de Tamayo, prologándolo), publicado en la revista *Yachay*, año 28, n° 54. En dicho ensayo se señala, entre otras cosas, que para comprender la noción tamayista de “energía” no hay que perder nunca de vista la “metáfora agrícola”: sembrar, cultivar, madurar y cosechar en el “suelo” de la educación, para obtener luego los fértiles hábitos en el ser boliviano.

⁵⁸ Fenómeno social que puede registrarse en todo el continente americano, especialmente a partir de los años '40 del pasado siglo. Por el vertiginoso influjo de los inmigrantes, sean ya rurales o europeos, emergerán formidables monstruos urbanos (México D.F., Buenos Aires, São Paulo, Caracas, Lima, etc.) en cuyo núcleo se acentuarán las más caóticas contradicciones sociales, la acentuación de la lucha de clases, hasta engendrar una miseria jamás vista (las *Favelas* del Brasil, las *Villamiseria* de Argentina, la *Población Callampa* de Chile, el *Rancho* de Caracas, los barrios de *Llega y pon* de La Habana, etc.)

como una problemática de primer plano.⁵⁹ Problemática frente a la cual Jaime Saenz, como no podía ser de otra manera, manifestará honda sensibilidad:

[...] Más bien lo que abunda en Bolivia es el boliviano, y por extraña paradoja, resulta sumamente difícil encontrarlo. Y esto se debe a que el boliviano se oculta de sí mismo. Es éste el gran enigma que todo boliviano que se considera boliviano tendría que descifrar [...] Y por eso hago y deshago mi vida, para saber. O se me revela el enigma de la patria o me saco el cuerpo". (FD, 174).⁶⁰

El indio boliviano que ha dejado el campo para venirse a la ciudad, el que ha lacerado sus mejillas con los torrentes del fuego-lágrima, el que se ha despedido de la comunidad, el que aun mira a las montañas a pesar de volverles ya la espalda, el que se empina por un camino sin senderos, por un camino que es un *acaso* o un *tal vez*, o un *quizás nunca...* El indio que lleva a cabo la desterritorialización infinita de la esperanza-sin-esperanza. El que ahora habla sin lengua, el que acarrea por hambre todo el peso de las calles, el que vende dulces en la plaza, el que reparte los periódicos o lustra los zapatos, el que vocifera a la entrada de los 'micros': *'pasajero, pasajero...'*⁶¹

A no ser que nada esté perdido, a no ser que la revelación del enigma se abra paso desde las profundidades de la tierra, de esas capas superpuestas como cortes geológicos en el

⁵⁹ También la literatura se desplazará hacia lo que acontece en la ciudad, encontrando en sus múltiples voces y rostros, en sus calles, no solo nuevas temáticas por explorar, sino la posibilidad de fabricar nuevas técnicas narrativas y de hilvanar otros lenguajes (*El juguete rabioso* de Roberto Arlt, *Paradiso* de José Lezama Lima, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, *Un mundo para Julius* de Bryce Echenique, etc.). La novela *La región más transparente* de Carlos Fuentes, publicada en 1958, constituye, en este sentido, un acontecimiento literario inaudito, puesto que además de plantear audaces modos de narrar, celebra un novedoso culto a lo urbano-popular, cuya trama verbal, cuyos "modismos callejeros" ingresarán por la puerta grande de la literatura; el nuevo personaje nodular de esta novela habrá de ser la propia *ciudad*. Por las mismas razones, acabadas de mencionar, el *Felipe Delgado* de Saenz, dado a la luz en 1979, significa un hito fundacional en la nueva narrativa boliviana, pues convierte a la ciudad de La Paz en un fundamental protagonista.

⁶⁰ Cuestión análoga a la que discurre en Fuentes para el "caso mexicano", que el personaje Manuel Zamacona se encarga de expresar en uno de los tramos de la mencionada novela: "[...] siempre hemos querido correr hacia modelos que no nos pertenecen, vestarnos con trajes que no nos quedan, disfrazarnos para ocultar la verdad: somos otros, otros por definición [...] No, no se trata de añorar nuestro pasado y regodearnos con él, *sino de penetrar en el pasado, entenderlo, reducirlo a razón*, cancelar lo muerto -que es lo estúpido, lo rencoroso-, rescatar lo vivo y saber, por fin, qué es México y qué se puede hacer con él". Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Alfaguara, España, 2008, pp. 314-315. Las cursivas nos pertenecen.

⁶¹ Nos hemos permitido "adaptar" a nuestro contexto algunas líneas, tan parecidas, tan semejantes, a las que Fuentes utiliza para pintar su "México querido", en el último capítulo de *La región más transparente*, que dicen así: "[...] tú que sembraste la caña, tú que olvidaste tus signos, tú que rezaste entre cirios, tú que te quedaste sin lengua, tú que acarreaste el fardo, tú que labraste en el hambre, tú que levantaste un palo y un piedra [...] tú que enciendes los petardos, tú que vendes los billetes y las aguas frescas, tú que voceas los periódicos y duermes en el suelo, tú que te pones hojas de tila en las sienes, tú que te amarras a la frente el fardo, tú que gritas los pescados y las legumbres, tú que arrastras los pies en el cabaret y corres por las calles con la boca abierta a ver si te cae una palabra...".

decurso del tiempo, de la milenaria energía telúrica, como la que profesaba Tamayo, la de esos pasados siempre vivos.⁶² A no ser que la Patria que todos buscamos, la patria no encontrada y no obstante al alcance de la mano, como un sol de roca, retorne en los arpegios del huayño que un niño-indio a “charangueado antes de perderse por el recoveco de las calles...

Se llama patria el punto de partida del ansia de amar; patria se llama la primera luz con que viste alumbrarse una antigua repisa en la que descifrabas los enigmas de la primera luz en los ojos de tu madre. Se llama patria la luz primera, y también la luz última; y así también se llama el camino que nos conduce hacia otras patrias [...] Pues aquí estoy, contemplando mi futuro en lo inanimado: la forma última, la extrema forma en el camino de la búsqueda, lo inanimado. La suprema representación del supremo cansancio y del supremo esfuerzo; lo inanimado no conoce el cansancio. Allá podré buscar lo que no encontré aquí. Tendré que morir. Seré inmóvil. Una piedra. ¡Yo he buscado! Yo declaro haber buscado (FD, 563).

Cuentan las leyendas imborrables que el único deseo de Odiseo era únicamente volver a su Ítaca, a su casa. Del mismo modo que el deseo del *aparapita*, del indio que ha *devenido ciudad*, “sacarse todito el cuerpo” y volverse otra vez al Illimani...

Ahora bien; por mi parte, en cuanto a mi manera de ver, ¡qué sé yo! Vaya uno a saber si él no se apodera de la ciudad. Yo quisiera que mis ojos viesan lo que yo veo: es él, asimilándose a un trance ideal pero al mismo tiempo no es él, es la ciudad la que se asimila, volviéndose verdadera por la irrupción del indio. Del indio, que en la ciudad se volvió *aparapita* (AP, 24).

Bibliografía

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix

2001 *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona.

⁶² Nuestra guardiana telúrica en la ciudad es, inequívocamente, la chola: “Yo en realidad no tengo la suerte de conocer profundamente a la chola, pero sé que es el ángel guardián de la tradición, y con esto queda dicho todo. De no haber sido la tradición, que precisamente se ha conservado gracias a la vitalidad de la chola, quizá a estas horas nuestra nación no existiría como tal. La chola es sin duda una acaba personificación de la tierra; ella es quien dicta las normas; tiene el más hondo apego por sus costumbres y jamás se aparta de ellas porque es parte consubstancial de ellas [...]” (FD, 121).

Francovich, Guillermo

1956 *El pensamiento boliviano en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México

Fuentes, Carlos

2008 *La región más transparente*, Alfaguara, España.

Heidegger, Martin

1997 *Ser y tiempo*, Ed. Universitaria, Santiago. Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C.

Kierkegaard, Sören

1997 *Temor y temblor*, Fontamara, México.

Proust, Marcel

1982 *Por el camino de Swann, I*, La oveja negra, Colombia.

Rivero, Giovanna

2011 *Gastar la juventud: nuevo flanerismo en la cuentística joven boliviana*, Boletín Literario del Quinto Foro de Escritores Bolivianos, Centro Cultural y Pedagógico Simón I. Patiño, Cochabamba, Bolivia.

Saenz Guzmán, Jaime

2007 *Felipe Delgado*, Plural, La Paz, Bolivia.

2008 *Prosa breve*, Plural, La Paz, Bolivia, edición de Leonardo García Pabón.