

Bolivia *en su Poesía*



Raúl Lara, Domingo de tentación, 1975.

Poesía contemporánea

de Bolivia.

Eduardo Alire

Este texto no es un índice ni un panorama de la poesía boliviana; como el subtítulo ya lo señala, se limita al estudio y antología de dote poetas bolivianos contemporáneos. Se inicia con la obra de José Eduardo Guerra, la cual marca una distancia del modernismo finisecular que en la poesía boliviana se prolonga algo más allá de los años cuarenta, debido en gran parte a la influencia de Franz Tamayo, la figura oficial y dominante de la cultura boliviana en la primera mitad de este siglo.

Si la antología sigue un orden cronológico, en nuestro estudio hemos optado por otro, dictado más bien por las simpatías y afinidades, las convergencias y diferencias entre las obras de los poetas aquí reunidos.

José Eduardo Guerra, Antonio Ávila Jiménez y Jaime Sáenz con formarían una poética de la extrañeza y del extrañamiento de la conciencia; gnósticos y/o agnósticos, son los poetas metafísicos de nuestra poesía: la busca de la verdadera identidad y de una revelación del sentido del mundo son los kilos con que tejen sus universos verbales.

Testigos del drama colectivo y de la comedia política nacional, Oscar Cerruto, Pedro Shimose y Roberto Echazú, con voces de claro acento profético, son poetas que hablan frente al poder y sus más caras demagógicas. Pero también frente al poder y sus caras: la usura y la expoliación, el terror y la represión.

El sentimiento agónico de la existencia, la muerte contemplada en el cuerpo del otro, o presentida

en el propio, una imaginería visceral que evoca la lacerante iconografía de Rouault, son, más allá de las diferencias, rasgos que unen a Guillermo Viscarra Fabre, Edmundo Camargo y Gonzalo Vásquez Méndez.

Gustavo Medinaceli y Julio de la Vega comparten la misma ética de la aventura y una idéntica estética de la sorpresa, patentes en el gusto por la imagen insólita, la peripecia verbal, las analogías obedientes a una lógica (una erótica) surrealista.

Excéntrico a los ámbitos urbanos pero igualmente distante de la mera pintura regional, la poesía de Jesús Urzagasti nombra el espacio de la provincia de raíces mágicas y míticas.

El árbol y la piedra: en estos dos signos José Eduardo Guerra, en su *Itinerario Espiritual de Bolivia* (1939), vio el símbolo de la «plural riqueza del suelo boliviano». Nosotros hemos querido reconocer en ellos la cifra que encierra las dos poéticas que, de modo exclusivo o alterno, rigen las obras convocadas: una poética expansiva y exuberante que tiende a la arborescencia; otra, más bien altioplánica, que cristaliza en la condensación verbal.

Oscar Cerruto: La soledad del poder

A diferencia de lo sucedido en otros ámbitos de Hispanoamérica, la aventura de la llamada poesía de vanguardia tiene en la literatura boliviana una manifestación tardía. Franz Tamayo, impermeable a tales innovaciones, finaliza su obra dentro del modernismo con *Epigrama griegos* (1954), cuando ya se han dado las obras fundadoras de la nueva poesía latinoamericana: *Trilce* de Vallejo, *Altazor* de Huidobro y las *Residencias* de Neruda, por nombrar sólo algunas.

Cifra de las rosas (1956), primer libro de poemas de Oscar Cerruto (1912-1981), se inscribe aún en los marcos de la estética modernista. En rigor; salvo el conjunto de poemas incluidos con agudo sentido crítico por el propio autor en su antología *Cántico traspaso* (1976), la mayoría de los textos de ese libro inicial no sobrepasa la condición de ejercicios literarios no exentos, es cierto, de un virtuosismo verbal que ya revela un notable dominio del idioma. En cambio, apenas a un año de distancia, *Patria de sal cautiva* (1957) plasma, libre de préstamos, el peculiar acento del poeta, prefigurando al mismo tiempo los perfiles ulteriores de su obra.

Con todo, Cerruto no representa frente a Tamayo una ruptura sino, más propiamente, una prolongación depurada y, en nuestra opi-

nión, una mayor intensidad poética. Analogías entre ambos escritores: una imaginería áspera, pétrea, altiplánica; un rigor formal casi parnasiano, la dimensión moral y el tono sentencioso y, sobre todo, el lenguaje esencialmente literario, con un léxico cultista y una sintaxis trabajada por el hipérbaton. Pero aquí una diferencia: en Tamayo el afán de nobleza verbal obsesivo en el empleo de helenismos, y en la casi maniática elaboración de neologismos cae, no pocas veces, en la extravagancia, despertando en el lector la curiosidad filológica antes que la emoción poética; en tanto que en Cerruto la recurrencia más mesurada de ese lenguaje obedece, por lo general, a la búsqueda de la palabra esencial, insustituible, que condensa y cifra la intuición lírica en toda su intensidad. Además, la simbología helénica, a través de la cual Tamayo vio el mundo y aun el paisaje nuestro, cede en Cerruto a una visión hasta cierto punto menos mediatizada por la cultura, otorgándole el carácter telúrico que distingue a su obra.

Palabra en el tiempo, como la de Antonio Machado, la poética cerrutiana no se propone la configuración de mundos meramente estéticos o imaginarios sino que, lejos de ello, quiere ser testimonio personal y colectivo, nacional y universal, de la condición humana:

No eres sólo el fulgor que sin medida
estalla, ni su estrépito previsto.
Ni las apelaciones de la esfinge,
o la avidez, o la otra idolatría.
Lúcida, sí, flagrante certidumbre,
región de transparencia en la que inmerso
está el tiempo, zumbando, lo que somos,
la boca memorable del augurio.
En un trono de hierro y santidades,
abiertas las heridas, y la flecha
de las perpetuas causas en las sienes,
eres esa palabra no gastada:
amor; una mitad, como la aurora,
en sombra. Otra mitad deslumbramientos.
("Poética")

Espíritu prometeico, el poeta echa raíces, o mejor, las busca en un espacio autóctono y en un tiempo mítico. "Los dioses oriundos" es, en tal sentido, uno de los textos medulares de Cerruto. Cántico, crónica aciaga y elegía de una rata, ese poemas arroja luces y sombras en su sistema poético. Oscar Rivera Rodas compara con "Alturas de Machu Picchu" de Neruda y con "El cántaro roto" de Octavio Paz. Relación justa pero incompleta: la visión crítica y desgarrada de la sociedad incaica que ofrece el poemas de Neruda culmina en una identificación con los oprimidos. La voz del poetas revive y prolonga la silenciada voz

del pueblo: "Hablad por mis palabras y mi sangre". Asimismo, en Octavio Paz el instante y el abrazo erótico paréntesis en el curso lineal y profano de la historia reinstauran, por momentos, el mundo sagrado de la comunicación y la comunión.

Dialéctica y dramática, la visión de Paz alterna entre la conjunción y la disyunción, entre el, monólogo y el diálogo, la ruptura y la reconciliación.

En Cerruto, por el contrario, ni puerta ni ventana que se abra. La clausura del orden mítico, irrevocable y definitiva ("Y el aire fino y muerto y abrogada / la altura de la dicha por el légamo del tiempo"), desemboca en una tierra baldía, sin remisión, regida por la violencia y el rencor permanentes:

Ay más que sangre somos
huesos, cal que nos roe
lágrima a lágrima.
Huesos encorvados por el fuego
del orgullo,
astillándose de rencor,
helados.

El espacio sagrado se trueca en "degradados templos de arena", y sus moradores devienen "caída raza de réprobos"; "alcurnia de proscritos". El tiempo ritual y consagrador se disuelve en reiteración colectiva de la "inepta comedia del pecado" y, existencialmente, en penoso transcurso sin prestigio, sin asombro y sin sentido: "Indigencia de dicha, / días como días, sombras / que las sombras revisten de olvido" dicen los versos finales del poema titulado justamente "Orfeo". Paso, en suma, del reino de la equidad al imperio de la iniquidad. Visión tan intensa y amarga como unívoca. Son reveladores al respecto los dos hermosos poemas "Casa de Baudelaire" y "Casa de Lope" de la sección "Moradas". En el primero se evoca al poeta del *spleen*, de la culpa y la tortura interior: Baudelaire, el héroe trágico exiliado en el mundo y execrado por la sociedad. En ningún instante aflora en el poema la otra cara de su vida y de su obra, la regida por el erotismo, la exaltación del placer y la aventura. De igual modo, en "Casa de Lope", la persona poética no es el Lope de los ardientes sonetos a Lucinda, ni el religioso y contrito de las *Rimas divinas*, sino el Lope anciano y solitario, abrumado por el peso del tiempo y los recuerdos. Simétricos y complementarios a estos homenajes, los no menos vibrantes de Reverso de la transparencia, dedicados a Tamayo y a Jaimes Freyre. Estos textos en su totalidad, registrando idénticas experiencias la fugacidad de la dicha, el desengaño, la empecinada presencia del dolor tienden a re-

freñar una sentencia moral y metafísica: la nadería de la condición humana:

Y el dolor
siempre el mismo
que los años no gastan
impregnándolo todo.
(“Casa de Beethoven”)

Gira su rueda el tiempo,
la dicha es como arena
entre los dedos
y hasta el olvido al fin se olvida.
Sólo el dolor no re acaba.
(“Elegía segunda: A Tamayo”).

EL hombre es nada
hombre solamente
aunque la fama a cumbres
de fulgor lo exalte
si el vejamen de vivir todo lo iguala.
(“Casa de Lope”)

Descubro amargamente que los sueños
no son vida.
La vida me desmiente
y el vejamen.
(“Elegía primera: A Ricardo Jaimes Freyre”)

Poeta del odio y de la soledad, del miedo y de la muerte, han dicho los críticos de Cerruto; él mismo admite que tal vez lo sea porque esos temas “son los que imponen al mundo en que vivo”. Pero tanto como eso, y de manera menos obvia, podría decirse que es también un poeta de la caída y la culpa. En efecto, varios textos, como “Escarabajo de lujo”, expresan la omnipresencia de un sentimiento de culpabilidad:

A cada paso que damos
o a la vuelta de cada esquina
detrás de toda piedra
de toda puerta
está la culpa

así como la creencia en el pecado original, en el sentido judeo cristiano más ortodoxo cosa extraña en un escritor que se inicia con un ideal revolucionario de transformación social, y que marca un giro y una distancia entre el novel y admirable novelista de Aluvión de fuego (1935) y el poeta posterior. La presencia del estigma original se agrava con la ausencia de los signos redentores de la teología cristiana. Sin embargo, frecuentada por referencias bíblicas, la poesía de Cerruto nunca alude

a la metáfora adánica de la caída. ¿Cuál, entonces, la naturaleza de ésta? Un fragmento de "El agua que nos sigue" responde:

Todo conduce al comienzo.
La codicia de poder
el odio
el crimen
la propia muerte
y su fatigoso trabajo
mecen su enjambre
de voces
en la cabeza de Caín.

La caída no es, por lo tanto, desobediencia a un mandamiento divino ni producto de la curiosidad, sino afán de poder, sujeción y negación del otro. Con Caín, el hombre eligió (sigue eligiendo) tener en lugar de ser y, con ello, la soledad a la comunidad. Dicho con memorable frase de Gabriel Marcel: « Le capitalisme de l'avoir est fondé sur la déchéance de l'être ». Así, el hombre no sería una criatura de ideales, ni siquiera de deseos, sino un ser ávido, lleno de apetitos y en insaciable busca de dominio: "Tallos voraces, eso somos", afirma Cerruto en *Patria de sal cautiva*, para luego, en *Estrella segregada*, sentenciar definitivo: "Vivir es devorar".

Igualmente la historia, ejemplificada en la conquista española, no responde a otro principio que el dictado por el ansia de posesión: "Y las naves/ en la arena vomitan / sus aguas de codicia". Ella, la historia, enferma al espacio mítico y armónico contagiándole su carácter hostil, reduciéndolo a imágenes que son la impía correspondencia del mundo interior y social del hombre contemporáneo: "El altiplano es frecuente como el odio"; la noche: "Vicio cambiante, / mano de la depredación"; "tumulto congelado" el Illimani, y la ciudad: "hervidero de la vehemencia". Como en los profetas del Antiguo Testamento, la caída contamina al universo entero.

Incluso el erotismo (si cabe hablar de erotismo en escritura tan contenida como continente) se presenta, en una dimensión otra vez católica, identificado con la impureza y el vicio: "el viento de las moscas / rojas de la lujuria"; o como manifestación de la irrealidad humana: "nuestro afán de eróticos fantasmas / disueltos en la niebla de un ya soñado sueño"; o, de manera más significativa a inquietante, como violación a irmolación de la inocencia:

Yo aceché en la tiniebla, solo
como una planta de hojas carniceras,
Mi maligna ciencia miraba arder la lumbre de sus piernas

desnudar entre la hierba.

Triste lirio de hielo
velado por la noche.
Niña de espuma caída
en los callados gemidos de la maleza,
mientras el sudor de la muerte se desliza
bajo mis ojos.
(“El tiempo del asesino”)

Casi todo en Cerruto “trasunta el agravio”, la depredación, el vejamen. Emergente del espacio siniestro del delito, prolifera, indicador de la transgresión incesante, un vocabulario jurídico: “el abogado de la carcomá”, “las herramientas del dolo”, “la bocina de los adjudicatarios”, “los tránsfugas de la balanza / que prevarican con la desdicha”.

El verbo de Cerruto irrumpe desde los círculos y pasillos del poder que el poeta frecuentó en su asidua carrera diplomática. Tal vez por eso no encarna una verdadera marginalidad pero sí una discrepancia en cuanto denuncia la naturaleza espuria del poder basado en la opresión, la persecución y el miedo. La poesía ha de ser para Cerruto el “rayo contradictor” (título de uno de sus poemas), la voz disidente en el coro unánime del servilismo, esa actitud regente de nuestra historia política:

Me niego.

Me niego a entrar en el coro
a corear al perpetrador con sombrero
de probidad.
EL abogado de la carcoma
el que dicta las normas
y sacude en la plaza
el árbol del usufructo.
(“Cuya boca ardía”)

Denuncia de la cara inicua del poder y de la máscara que proyecta y tras la cual se esconde. Esa máscara es verbal: “idioma que no es el de la veracidad / que no es el de su apariencia”. Contra el lenguaje mendaz del poder resuena el veraz de la poesía: ¿fe en los atributos revolucionarios de la palabra? Más bien reconocimiento lúcido y amargo de sus límites, de su impotencia para transformar la realidad: la poesía, dice Cerruto, “Debiera quemar / debiera disolver. / Sólo publica el desprecio”. Peor aún: el poder, cuando no acalla a quien pronuncia la palabra rebelde, corrompe al lenguaje al menos al que se genera desde sus ámbitos convirtiéndolo en instrumento falsario, pues las palabras, como el papel y el micrófono, lo aguantan todo:

Las palabras te santifican
te cantan alabanzas
te levantan en el aire
¡qué alto vas!
Luego te entierran.
(“Pozo verbal”)

En consecuencia, la palabra original, la “no gastada”, a la que aspiraba Cerruto en su “Poética”, permanece desencarnada en el silencio: “Una sola palabra / la no pronunciada / porque en ella está inscrita / la dispersión de lo que auras”. Ausencia de la palabra original que refleja la carencia de un espacio sano, inocente, es decir justo. Nostalgia de éste y añoranza de aquélla indisolublemente ligadas en dos estrofas de la cantata en memoria de Humberto Viscarra:

¿Pero acaso no estuve
siempre solo en la vida
vanamente esperando esa palabra
que ignoro?

Sólo quería que caigan
la falsía y la ficción
y entrara el mar
el ancho mar ya libre
de su cansado batallar
en todo corazón
vejado.

Tierra de las promesas incumplidas, donde “Todo podía ser / todo no ha sido”, a la espera de disipar esa doble nostalgia, Bolivia y con ella la mayoría latinoamericana continúa, como el buhonero de la elegía a J. E. Guerra, llevando “a cuestras la pesada / caja de frustraciones”.

Testimonio fiel y cruel de nuestra realidad histórica, espejo y no lámpara, la poesía de Cerruto nos muestra lo que somos. ¿Lo que somos? El plural acá resulta hartamente abusivo. Codicioso, sañudo y atrabiliario el sujeto, ese somos “astillándose de rencor”, que aflora en sus poemas, ¿no son los poderosos que sacuden “el árbol del usufructo” a sabiendas de que “abajo hay un pie de sangre”?

En la obra de Cerruto, dotada de la intensidad verbal que distingue a los momentos decisivos de la poesía hispanoamericana, se expresa, frente a las élites del poder, la voz de una conciencia crítica.

Pedro Shimose: Del fervor al escepticismo

Desde *Triludio en el exilio* (1961), su libro inicial, hasta el reciente *Reflexiones maquiavélicas* (1980), la obra poética de Pedro Shimose (1940), ostensiblemente proteica y politonal, mantiene, pese a sus mutaciones, una dimensión social y política constante. Lejos pues de nuestro poeta los registros puramente líricos, subjetivos, abstraídos de un contexto histórico social determinada. En este sentido, Shimose se inscribe, al menos con gran parte de su obra, en esa corriente de poetas latinoamericanos Antonio Cisneros, Roque Dalton, entre otros que surgieron en la década de los sesenta; poetas que, asimilando las libertades formales y experimentales de la vanguardia, confirieron a la poesía una función tan íntima como inmediatamente ligada a la realidad nacional y continental.

Poesía inmersa en la historia, agónica en la medida en que la padece, protagónica en cuanto tiende a transformarla mediante el testimonio, la denuncia, el grito de rebeldía; poesía que, está casi demás decirlo, revive o prolonga una secular tradición romántica basada en dos creencias: el poder subvertor de la palabra y la imagen del poeta como profeta conductor de los pueblos. Escribe Shimose en "Carta a mis compatriotas":

Acordaos de mis palabras, bolivianos, antes de abrir más
y ahondar nuestras heridas.
Sabed que nada valgo, que no soy General ni Obispo ni
Juez ni Alcalde
pero mis versos correrán de boca en boca
cuando llegue la hora de confesar por qué ametrallamos
al hambriento
por qué despreciamos al humilde y nos reñmos de la mujer
honrada.

Inmediatamente posteriores a *Sardonía* (1967), el libro más experimental de Shimose, espejo crítico del desconcierto y la descomposición cultural de Occidente, *Poemas para un pueblo* (1968) y *Quiero escribir pero me sale espuma* (1972) plasman la etapa de fervor revolucionario en la obra del poeta.

Poemas para un pueblo nace al impulso de ese viento de transformación social que soplaron la Cuba de entonces y la muerte de Che Guevara. Como se sabe, ese viento se traduciría en Bolivia en el Gobierno Popular de Torres. El libro de Shimose es ya un anuncio y, más: una cristalización de ese espíritu. El modelo literario que secretamente lo rige: el *Canto general* de Neruda. *Poemas para un pueblo* es, en su reducida dimensión, un canto general a Bolivia: abarca (quiere abarcar) toda la realidad nacional. A la diversidad topográfica y cultural de ésta, el

poeta responde con una duplicidad de registros: los cantos dedicados a la región oriental del país se vierten en estructuras amplias, anchurosas, del verso libre o del versículo bíblico; en cambio, los referidos a la andina se ajustan más bien a formas rígidas, prietas, de la versificación castellana. El peligro en el primer caso: la grandilocuencia y el prosaísmo; en el segundo, la convencionalidad de la rima forzada. Shimose, es cierto, no siempre logra vencer esos riesgos: "Hundo mi voz en la sangre y en las capas me arrebujo / me sufre el pobre en la mina y me goza el rico en su lujo", escribe en "Crónica del metal".

Con todos sus altibajos, Poemas para un pueblo traza un recorrido por la condición social del país, una travesía territorial a la par que textual: viajar por la patria es también viajar por su poesía y viceversa, así como el poeta es tanto emisor de signos como receptor de testimonios:

Quando voy por el Sur, Roberto Echazú me dice: "Este país no-
país y nos amanecemos frente a un vaso de vino;
regreso a Chuquisaca y Ayllón Terán me avisa que vivimos a
4000 metros del hambre;
me voy a Cochabamba y, allí, Gonzalo Vásquez me dice: "Este
país tan solo en su agonía; tan desnudo en su altura...";
camino a Santa Cruz y me encuentro con Julio de la Vega,
allá, junto a las guitarras con diez buris metidos
en la sangre.

La imagen que ambos viajes non entregan: la de una Bolivia sumida en la miseria, sometida a la explotación, al despojo; destinada, coma Cristo y Tupaj Katari, al escarnio, la desfiguración, el descuartizamiento. El calvario cristiano, evocado con frecuencia en la poesía religiosa de Shimose, se proyecta ahora en el cuerpo de la patria:

Tus pulmones de plata, vaciados de plata tus pulmones
en el cerro de las lágrimas,
cautiva te llevaron por la piedra,
pare azotarte el mar rompieron,
te clavaron al sol en estacadas encendidas,
te descuartizaron a los cuatro potros del viento.

.....
Porque te escupen y te azotan,
porque te saquean el cráneo y te taladran la córnea,
porque te parten el corazón y te eximen la gracia
en la lucha del hermano contra el hermano.

("Teoría de la patria")

Te quieren hacer de nylon
te quieren fabricar un corazón de plástico
te filmarán la sonrisa
te medirán el cráneo

te vestirán de marines y bases militares
codificarán tu amor para sus computadoras
te desnudarán en sínodos sangrientos
te harán bailar cuando les dé la gana
streap-tease for Hollywood, American Dreana
Corporation
te contarán tú vida en el Reader's Digest.
("American Way of Life / Bolivia")

Quiero escribir pero me sale espuma, al que pertenece el segundo fragmento citado, reitera la imagen sacrificial, martirológica, de nuestro país. Más intenso y preciso que *Poemas para un pueblo*, es también un libro verbalmente más complejo, quiero decir más rico: un lenguaje literario, inventivo, alterna o convive con otro, llano, coloquial, enriquecido de giros populares. No pocos poemas constituyen verdaderos collages verbales; Shimose introduce expresiones en quechua, siglas, lemas y frases en inglés. La incursión de este idioma, que fractura al castellano, cifra la intervención del imperialismo norteamericano y de sus instrumentos nacionales (cf. "Casi un editorial", "Querrela de gobernación").

Mucho más podría decirse de este libro que a diez años de distancia no ha perdido vigencia. Baste, por ahora, añadir que señala un hito importante en la obra de Shimose; por una parte, inicia la experiencia del exilio; por otra, clausura la poética expansiva y explosiva que distingue a sus libros anteriores.

En efecto, con *Caducidad del fuego* (1975), título tan hermoso como revelador, el poeta abandona esa exuberancia verbal (oriental) y tiende a la concisión y a la reticencia. Los poemas de largo aliento son reemplazados por textos breves, de respiración entrecortada, trabajosa. El cuerpo del lenguaje, antes henchido de metáforas por la pasión religiosa y/o política, se adelgaza hasta la sentencia epigramática, reflexiva. A su vez, la relación lenguaje realidad o poesía realidad, nunca cuestionada en la etapa del fervor revolucionario, se torna problemática a la luz de una conciencia crítica y en crisis, desengañada de la historia y descreída del poder del lenguaje. El verbo poético, impotente para operar una transformación colectiva, tampoco redime al poeta: "Hables o calles / vas camino de tu propia destrucción", escribe Shimose, descartando aun la senda purificadora del silencio. Descrédito de la poesía que conlleva una desmitificación de la figura del poeta que se descubre preso de la cotidianidad insignificante y sujeto a las leyes despiadadas de la sobrevivencia: "Me gané la vida como pude", expresa la "Trova del inútil"; y luego añade: "Lo siento: mi oficio fue ser nadie / junto a las palabras". El vate deviene mero escritor.

El conocido verso de Hölderlin "Para qué poetas en tiempos tan sombríos", inserto como epígrafe de uno de los poemas, resume tanto el cuestionamiento de todo decir poético como el carácter agónico de la

historia. Tiempos sombríos y tristes por profanos (“Ya nada es sagrado entre nosotros”), pues la alegría y la celebración verdaderas suponen necesariamente un ámbito religioso, sagrado. Extinto éste, se ingresa en la carencia, en un mundo donde “el hombre vive triste sin sus dioses”. La analogía con la visión de Cerruto es aquí inevitable: en ambos poetas la misma amarga convicción de un pasado mítico y primigenio definitivamente abolido por la historia. Textos como “Los dioses oriundos”, “Soledad, única herencia”, de Cerruto, encontrarán en varios de Shimose su exacta correspondencia:

Tu nombre amarillea,
oscurece y
cae
gastado
al fondo de la piedra.
Todo es muerte en ti,
figuración del tiempo
muerte que no acaba
de morir,
muerte en lucha a muerte
con tus dioses
y tus ángeles de piedra
... ..
Ya no estás, piedra vencida, ciega,
piedra de soledad,
te estás muriendo,
piedra demolida,
de la noche a la noche
tú nombre es nada,
piedra sometida,
piedra de silencio,
piedra.
(“Tiwanaku”)

Sepultado el espacio mítico y cancelada la esperanza de reencarnarlo en la historia a través de la Revolución, la poesía de Shimose expresa un doble exilio: de un orden mítico y de la madre patria: A partir de *Quiero escribir pero me sale espuma*, el exilio ese síndrome latinoamericano será una de las experiencias determinantes de su obra y, sin duda, una de las más amargas. El extrañamiento de las fuentes nutricias de la tierra natal ha de significar el desarraigo, la errancia permanente por una tierra baldía: “en ninguna parte se está bien”; la pérdida de la identidad: “No sé ni cómo soy ni cómo he sido”; una lenta desintegración del ser: “Voy / a terminar de ser / hueso roído en el exilio”, y, finalmente, la desoladora revelación de un destino equívoco: “En el exilio es donde tú. . . descubres que eres apenas un error”.

Si al inicio de tal experiencia Shimose alentaba la esperanza del retorno, en *Caducidad del fuego*, por el contrario, expresa la imposibili-

dad del mismo. La ausencia irá adquiriendo los trazos del adiós. El regreso no es posible, debido no tanto a causas históricas o políticas como existenciales: no se vuelve porque el que se fue ya no existe, como tampoco existe el lugar del retorno. La expulsión de la patria sería irreversible como la expulsión del Paraíso: ni éste ni Adán son ya reales sino como evocación y deseo, como memoria y recuerdo. O acaso sería más preciso decir que son justamente el recuerdo y la memoria —memoria herida, resentida— los que ahuyentan el deseo de volver, pues la patria es el pasado, y el pasado, un espacio hostil, marcado por el odio (“Vuelvo el rostro y veo / la dimensión del odió”) y por una de sus expresiones: el vejamen; esta palabra, tan recurrente en Cerruto, lo será también en Shimose. En suma, la patria no es el Paraíso perdido por abandono, sino el Paraíso que, convertido en infierno por la historia, obliga a tantos al destierro.

Sin embargo, no todo es tan oscuro y cerrado en esta etapa de la poesía de Shimose, pues ella se abre a una dimensión hasta entonces casi inexistente en su obra: la amorosa o erótica que se inicia en *Caducidad del fuego* para alcanzar su máxima profundidad y su plenitud expresiva en dos o tres textos de *Reflexiones maquiavélicas* (1980). El signo de este último libro: ni el entusiasmo ni el pesimismo sino la sabiduría; una sabiduría, es cierto, cargada de amargura y de escepticismo de ahí su tono queda, su austeridad verbal distante de todo lujo expresivo, pero siempre purificados por la ironía y el humor.

Shimose revive a un Maquiavelo poeta, casi secreto, abrumado por la pobreza, marginal al poder, perseguido y encarcelado por éste; un Maquiavelo al cual Shimose bolivianiza al punto de hacerle decir deliciosamente: “Ahora, déjeme, por favor, tomar tranquilo mi matecito de coca”. Si los cuatro primeros poemas diseñan un retrato de la persona de Maquiavelo, ubicándola en el contexto social de su época, a partir de “Electrocardiograma” es el propio Maquiavelo quien escribe el poema. Cada texto se halla precedido de una cita extraída de sus tratados políticos (por lo general de *El príncipe*), de su correspondencia y de otras piezas literarias. La intertextualidad va creando una lectura dialéctica, paradójica, especular. Algunas veces, el poema refrenda el sentido del epígrafe, otras lo complementa y enriquece, y no pocas lo corrige o cuestiona irónicamente. Así, en “Pequeña salvedad”, al texto citado (“No hay que olvidar que es necesario ganarse a los hombres o deshacerse de ellos”) el poema, esta vez escrito por Shimose, replica:

De acuerdo, Maquiavelo,
siempre que “ellos”
no seamos
nosotros.

Pese al tono nostálgico, a la visión negativa de la condición humana, signada por la ingratitud y, peor que eso, por la voracidad (“El hombre no es bueno ni malo. / Es lobo”), el libro rescata dos valores esenciales y suficientes para concluir, pese a todo, en una afirmación de esta vida y de este mundo. El primero: el principio del placer léase del amor que, opuesto al principio del poder que rige la historia, configuraría una cierta ventura: “Las ñatitas, / en cambio, / le dieron la felicidad que nunca / conocerán / los poderosos” se lee en “Maquiavelo y las mujeres”. Ambos principios resumen dos actitudes o éticas diferentes y excluyentes entre sí. En tanto que el principio del poder reduce al hombre a mero instrumento, a peldaño o escalera, el del amor le restituye su condición de presencia que exhala y exalta el don de vivir. Más allá del simple hedonismo, el amor es eros y ágape, complicidad en el placer y confraternidad en el dolor, fortaleza carnal y espiritual levantada contra la hostilidad del mundo social y político:

Quiero celebrar contigo
la alegría de estar vivo.

Sentir que la carne mañanea
mientras la gente
que ayer me adulaba
y me seguía
pidiéndome favores
finge no conocerme.

Al venir a este albergue
me he dado cuenta
de tu amor
y el deseo ha crecido
como un sol
sobre la ciudad dormida.

Tú no huyes de mí como si fuera un apestado.
Cerca de mi dolor
tú estás conmigo
bajo estas sabanas.
Gimiendo, amando, ardiendo, suspirando,
mientras mis enemigos me injurian
y celebran mi destierro.

A tu lado
creo que soy más de lo que siempre
creí ser.

No siento envidia ni rencor,
ni temo al poderoso,
ni soy camaleón del que gobierna.

En ti me encuentro y en tus brazos
gozo lo que me queda de esta vida
que parece un sueño.
("A Sandra di Piero")

El segundo valor que el libro rescata es la poesía, o mejor, su práctica (lectura o escritura): "Desgarrado por la envidia que me tienen / sólo la poesía me consuela", declara Maquiavelo poeta; defensa de la poesía que, a estas alturas, podría parecer ingenua y aun irrisoria. Sin embargo, no lo es tanto, ya que se trata de una reivindicación en un ámbito elemental, íntimo, ajeno al público y político en el cual se instalaba el poeta como profeta. Si éste, revestido de atributos excepcionales, ejercía la palabra como privilegio, es decir como una de las formas del poder, el poeta Maquiavelo lo hace como gratuidad gozosa, como gratificación. La poesía: vicio creador y recreador, ejercicio de la soberanía del espíritu.

Así sentidos el amor y la poesía, las dos caras de un mismo sol humano, configuran la ética del desprendimiento y de la entrega. Con ellos, Maquiavelo y Shimose apuntan, sin énfasis para no caer en el impudor de la utopía, hacia un mundo libre, liberado de las pasiones y prisiones del apetito de poder esa Hidra de siete y más cabezas.

En 1973, en un texto algo inconcluso y fragmentario, Shimose escribía:

Cuando el poder sea polvo
y el poderoso, olvido,
volverás a ser el mismo.
La vida entonces volverá a ser la tierra.
siempre nueva.

Roberto Echazu: La llama compasiva

Limitada hasta hoy a dos libros, ambos breves, la obra poética de Roberto Echazú (1937), se presenta distinta y distante de las de sus coeterráneos Octavio Campero E. y Oscar Alfaro. En efecto, lejos de Echazú esa imaginería visual, plástica y luminosa, suministrada por, el paisaje tarijeño; también ausentes de él los aires y la cadencia del verso y la copla chapacos.

Más cerca de la escritura que del canto, afín a una sensibilidad y expresión altioplánicas como la de Cerruto, la poesía de Echazú invalidaría por sí sola toda caracterización del fenómeno poético basado estrictamente en la geografía a idiosincrasia regionales. No es el

único caso: sucede lo propio con gran parte de la obra de Pedro Shimose y de Julio de la Vega. El regionalismo y el nacionalismo en literatura como un arte son fácilmente refutables.

1879, el primer libro de Echazú, se inserta en la corriente surrealista; aunque su escritura, hecha de anotaciones, de apuntes, diáfana y ligera verdadera acuarela verbal, se aparta de esa materialidad onírica, opaca y espesa, que con frecuencia distingue a los poetas de ese movimiento:

1

En el mar,
hombres colmados de tristeza cargaban sus fusiles
en el cielo.

4

Mujeres y niños, hombres y viejos
morfan alegremente.
La fealdad los llenó de alegría
ya madura la muerte.

6

Sobre la miseria de su orgullo
edificaron el porvenir.

En conjunto, *1879* entraña una poética que, impulsada por el fervor revolucionario, aspira a un país y un mundo realizados en la libertad y la justicia: "Ya no dudemos de la inocencia de los hombres cuando se ven mezclados, cómplices de una misma aurora". Su signo claro es la esperanza. Sin embargo, proyectada al futuro, la palabra de Echazú emerge de una conciencia trágica de la derrota y el cercenamiento nacionales la referencia del título a la Guerra del Pacífico es obvia. Más aún, el poeta parece asumir otra decepción: la de la Revolución de 1952, distorsionada por la violencia y la corrupción: "Comprendieron mal a la Revolución, que no tiene crímenes de hombres sino testigos de crímenes que dan seguridad a las sombras", expresa, es cierto que con alguna vaguedad, en lo que podría considerarse la segunda parte del poemario.

1879 oscila entre un pasado histórico más o menos reciente y un futuro utópico: sus modos verbales predominantes son como en Huidobro, aunque con diferentes connotaciones el imperfecto y el futuro. Mas la visión retrospectiva de Echazú (a diferencia de la de Cerruto; cf. "Los dioses oriundos") nunca se remonta a un espacio mítico ya abolido pero en cuya evocación vuelven a sentirse, agravados en el contraste, los desgarramientos y penurias de la historia. Por ello, en Echazú no hay nostalgia sino esperanza, ilusión: Bolivia sería un

país por nacer y hacer: "Este país no país / no libre / y tuyo como lo canto", dirá, dentro de una dimensión más concreta y comprometida, en "Tríptico del hombre y la tierra".

Con todo, la poesía de Echazú, en su aproximación a la realidad social y política del país, se muestra, comparada con la de Shimose, menos compacta y precisa: ahí donde Shimose (especialmente en *Poemas para un pueblo* y *Quiero escribir pero me sale espuma*); enuncia y denuncia los aparatos y mecanismos de explotación y opresión, Echazú apenas si apunta y alude. Tal (de) limitación es explicable: Echazú arroja una mirada al río (¿el remolino?) turbio de nuestra historia, pero manteniendo siempre los pies firmes en la otra orilla, la del instante poético, regida por la inocencia, el amor y, como hermosamente lo dice, por "el placer de la franqueza". Pretender encarnar esos valores en la historia, la cual es la negación de los mismos, revela la paradoja dramática de esa (po) ética sostenida Canto por los surrealistas como por sus precursores.

Empero, en Echazú, esta actitud no supone tanto una convicción en el poder transformador del lenguaje cuanto una creencia en la capacidad persuasiva del mismo: "Las palabras aplacan el odio más allá de los deseos", declara el poeta. Palabra, la suya, más conciliadora que subvertora, evangélica más que profética. Sin duda, en Echazú subyace, con o sin fundamento, una confianza casi instintiva en la confraternidad de la naturaleza humana. En este sentido, su imagen del hombre difiere sustancialmente de la del *homo lupus dominante* en Cerruto.

Hoy como nunca parecería inevitable reprocharle al poeta el sentimentalismo de su visión, y aplicarle la sentencia de Cioran dictada a toda utopía: "Honra al corazón pero desacredita al intelecto". Sin embargo, en un mundo confuso y convulso como el nuestro, donde la violencia a diestra y siniestra amenaza con anegar a todos en el mismo absurdo del desmesurado apetito de poder, ¿no son, aunque desacreditadas o desoídas, las voces de la utopía y la poesía una alarma y/o un punto de referencia? ¿No resguardan, frente a las ideologías perimidas o traicionadas, el *logos* de toda acción o movimiento auténticamente revolucionario? Ese *logos* poético y político orienta los versos de Echazú:

Por el poder sensato de la debilidad
por el poder obstruido de las fuerzas
por el poder de las negaciones
por el poder en el pudor de los enfermos
por el poder de la inocencia en la mejor ignorancia
por el poder de la fealdad
por el poder de la servidumbre en la vieja injusticia
por el poder de la verdad
por el poder de una caricia:

una multitud sonriente

En suma, 1879 nos sumerge desde su título en la historia, pero protegiéndonos de sus poderes omnímodos al preservar en la palabra poética una suerte de refugio, de morada del ser: "están los hombres alineados en su injusticia, sólo nuestras palabras nos cubren de la herumbra de su historia".

Akirame (1966), el segundo libro de Echazú, constituye en rigor un solo y extenso poema dividido en fragmentos. Por su intensidad, es también uno de los más notables de la poesía boliviana. Sin restarle originalidad, advertimos afinidades: por una parte, con la obra de Cerruto, en el lenguaje culto y en la textura hilada por el hipérbaton de su sintaxis barroca; por otra, con la de Saint John Perse: el ideal retórico del francés ("una frase larga y sola") parecería dirigir también la escritura de Echazú.

Hecha la comparación, hecha la diferencia: si en el autor de *Elogios* asistimos a un canto épico, frecuentemente celebratorio, en Echazú el tono dominante es el elegíaco. El espacio en que se despliega la poesía de Perse es el desierto de la errancia, de las migraciones tribales, pero asimismo el sitio de la fundación y las ceremonias sagradas de la colectividad; espacio animado por una religiosidad jubilosa que asciende a la exultación. En cambio, *Akirame*, de una realidad más bien sombría y fúnebre, tiene por escenario el erial: páramo tan interior como geográfico, sin templos ni dioses, donde imperan la soledad y la muerte (analogías que salen al paso: "Soledad, única herencia" de Cerruto, el texto "Cementerios mineros" de Sergio Almaraz y los magistrales dibujos, sobre todo el primero, del pintor Luis Silveti que acompañan al libro de Echazú). En tal espacio la poesía sólo podía ser clamor y plegaria. Y la de Echazú, es ambas cosas, clamor y plegaria de una colectividad librada a los solitarios trances de la agonía —agonía en el sentido etimológico, culto, del término: lucha o batalla.

Akirame, voz japonesa que significa "resignación ante lo inevitable, es justamente un combate con lo inevitable: la muerte:

¡Ah! ¡La muerte grande de heróismos,
cael
Cae voraz —en la honda espesura que levanta—
su baldía
soledad.
Y aún entre nosotros, ¿quién juzga? —¿Quién
repara, si la muerte
nada
ampara?

Batalla perdida de antemano y, en consecuencia, absurda podría pensarse, y con mayor razón si se considera que la muerte en Echazú es

sentida en una dimensión existencial, ontológica, como extinción implacable del ser. Sin embargo, no se trata de abolir su realidad ni de ampliar el plazo de su cumplimiento sino de asumirla, de conquistarla en la vida. Hacer del fin o término que ella detenta un medio; es decir: trocar nuestro sentimiento de finitud en una fuente de plenitud: "He aquí, en lo espíritu, una muerte doblegada, / ganada", se lee en el fragmento.

El camino para conquistar a la muerte (no hay otra manera de decirlo) es el amor, el encuentro con el otro: "Mi amor que también es arma amante que sólo se renueva en ti / despejando / a la muerte", expresa Echazú. *Akirame* es, en gran medida, un cántico y, por momentos, un diálogo, una antífona amoroso, pero desprovisto de esa sensualidad que caracteriza a los Cantares de Salomón y al Cántico espiritual de San Juan de la Cruz. En efecto, el cuerpo del amor así como el de la muerte (el cadáver, el esqueleto, tan visibles en Camargo y Jaime Sáenz) se hallan casi ausentes en Echazú; de ahí su lenguaje notablemente abstracto. Se trata, pues, de un erotismo sentimental, del corazón, de un diálogo de almas más que de cuerpos. Su cifra no es la pasión sino la ternura; no el fuego abrasivo sino la llama compasiva. El aceite moral que alimenta esa llama es la fortaleza:

—Esta es la sobriedad con que te quiero;
el valor
de la soledad. La insurrección del amor.

Amar!, amar!, amar! en la altas cruzadas
de tu alma; sobre la altivez del corazón
dejando su ropaje en los vestibularios del espíritu.
—Sobriedad y manera de ser—. Oh perennidad
de amor

Akirame concluye en un fragmento magnífico:

He aquí, amor mío, esta exhalación fecunda
de hombre, sobre la broza
de la muerte.
—Y éste es tu testimonio:
ornado en grandes alabanzas de eternidad.

Si el amor alumbra un espacio libre de la omnipresencia de la muerte, la poesía exhalación fecunda, llama verbal, memoria amorosa encenderá otro, en la página, contra el olvido, esa muestra invisible de la omnipotencia de la muerte.