



Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del Siglo XX

Mónica Velásquez Guzmán*

Resumen

A partir de tres poetas como hitos - Sáenz, Cerruto y Camargo - se establece un panorama de la poesía boliviana caracterizada por su dispersión y su continuidad antes que por sobresaltos, rupturas o escuelas literarias. El repaso agrupa a veinticuatro escritores que han inscrito su obra con una propuesta ya sólida y cuyas líneas dialogan con la poesía tanto latinoamericana como universal.

Palabras Clave

Poesía; Bolivia; Cerruto; Sáenz; Camargo; Wiethüchter; Bedregal; Taborga; Mogro; Suárez; Luksic; Viscarra Fabre; Ameller; Vargas; Mendizábal; Orihuela; Quino; Campero; Ortiz; Estrada, Ávila; Crespo; Urzagasti; Echazú; Tapia; Mitre; Quiroga; Shimose; Ayllón Terán; Vásquez Méndez; Julio de la Vega; B. Chávez; G. Chávez; Freudenthal; Montoya; Fernández.

Abstract

Starting with three writers as landmarks – Sáenz, Cerruto and Camargo– this essay presents a spectrum of Bolivian contemporary poetry, characterized by fragmentation and continuity rather than by abrupt changes or literary schools. The review includes twenty-four writers who have inscribed their work with a solid proposition and whose verses flow in interaction and dialogue with both Latinamerican and universal poetry.

Key Words

Poetry; Bolivia; Cerruto; Sáenz; Camargo; Wiethüchter; Bedregal; Taborga; Mogro; Suárez; Luksic; Viscarra Fabre; Ameller; Vargas; Mendizábal; Orihuela; Quino; Campero; Ortiz; Estrada, Ávila; Crespo; Urzagasti; Echazú; Tapia; Mitre; Quiroga; Shimose; Ayllón Terán; Vásquez Méndez; Julio de la Vega; B. Chávez; G. Chávez; Freudenthal; Montoya; Fernández.

* Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es actualmente docente de la Universidad Católica Boliviana y la Universidad Mayor de San Andrés. Ha publicado los poemarios: *Tres nombres para un lugar* (1995), *Fronteras de doble filo* (1998) y *El viento de los naufragos* (2005), varios ensayos de crítica literaria y es editora de la *Antología de la poesía boliviana siglo XX: Ordenar la danza* (2004). **Contacto:** monicvel_72@yahoo.com.ar



Ordenar el panorama poético en Bolivia no es tarea sencilla dada la variedad y dispersión de sus escrituras¹. Sin embargo, iniciamos un intento sosteniendo que la poesía boliviana de mediados del siglo XX se funda con los ya canónicos nombres de Oscar Cerruto (1912-1981) y Jaime Sáenz (1921-1986), pero también con algunos que más tímidamente recorren nuestra literatura, entre ellos fundamentalmente Edmundo Camargo (1936-1964). Si con el primero asistimos al inicio de una poesía filosófica que repiensa el mundo en sus preguntas fundamentales desde un imaginario paceño, con el segundo la poesía se torna crítica, duda permanente sobre el mismo quehacer poético, las limitaciones del decir antes de caer en el abismo de lo decadente y la posibilidad de crear anuncios de aurora ante un mundo corrupto y cruel. El tercero, en cambio, refresca el panorama desde otro sitio: la metáfora más viva que nunca hablando desde el cuerpo amante y muriente en un extrañísimo oficio de erotizar la muerte o morir el amor. Formalmente y ya más allá de sus propuestas temáticas, los poetas iniciales para la última mitad del siglo pasado nos legan un rigor implacable ante la tarea de la escritura no sólo estéticamente sino como una ética ante el mundo y el ser humano, pues.

Una piedra

buscaré en el confín del horizonte, en la
oscuridad del recuerdo y más allá de él,
alguna presencia oculta en mi presencia
buscaré más allá del miedo y del olvido, y me
iré de mí.

Buscaré un tú en algún yo, un mí en algún ti,
una piedra.

El que yo no esté importa poco.

Allá me quedaré. (Jaime Sáenz)

La poética de la ciudad, la presencia de otro y los desafíos a la unidad, son tres ejes saenzianos que hereda para los próximos escritores. Y es que en esta escritura el yo y el otro no están separados en la medida en que hay otro que siempre habita en el yo extrañándolo y haciéndole poco familiar para sí mismo. Paralelamente, la muerte no se aleja de la vida sino que mora en ella. La ciudad es el escenario que posibilita esta zona de tránsitos entre el yo y el otro, el vivo y la vida, el muerto y la muerte; creo que entre otras razones porque la misma ciudad se debate en una lucha entre su identidad y su alineación, su lenguaje y su silenciamiento. A decir de Elizabeth Monasterios, ésta es una “poesía de aprendizaje” que del primer al último poemario desarrolla la tarea ética y estética de “aprender el otro lado de las cosas” que concluye lejos de las certezas al lograr saber “el misterio del mundo” (Monasterios 2000: 337 y 403).



Cerruto nos ha legado una conciencia creativa desplegada en sus aspectos formales (al advertir los rigores y filos de la palabra), sociopolíticos (al mantenerse fiel a una ética de la denuncia y la fuga del poder desde sus espacios más íntimos) y estéticos (al construir un mundo poético que dignifica los lados oscuros del ser humano). Enseñarnos a dudar y a hacerlo desde una ética rigurosa es su mejor herencia y es también y sin duda la mejor promesa de aurora que ha alumbrado la poesía boliviana de los últimos años. Si bien se debatió entre “Una mano posada en el teclado/y la otra en los dientes/mordida”, también supo que detrás de lo derrotado, detrás de las trampas del poder y la tentación del silencio más puro esperaba una “aurora en sombra”, “tal vez/ un enigma de fulgor”. La palabra es ardua tarea en cuanto se asume como lugar de revelación del otro lado de lo evidente y lo visible:

La poesía
no trasunta el agravio
ni el furor
ni restalla
como una bofetada.
Debiera quemar
debiera disolver.
Sólo publica el desprecio.

No se conforma con esa función e intenta ir más allá de su decir para proponerse como un desafío ante los otros que desconocen el fulgor, la fuerza y la revelación de su naturaleza:

¿Qué importa
desafiar al infierno?

1 De hecho son pocos los estudios sobre poesía, a excepción de la ardua labor de Eduardo Mitre en sus ya tres libros de crítica dedicada al género: *De cuatro constelaciones*, *El árbol y la piedra* y *El aliento en las hojas*.



40 *Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del Siglo XX*

Ellos no son la Ley
son su rédito
los turbios
oficiantes del hiperbóreo
confundidos
porque la palabra
desgarrada
estalla en granadas y luces.
O canta.

Camargo, por su parte, propone también que la muerte no sucede a la vida, la acompaña siempre, acariciando o penetrando un permanente morir en vida. Por ello mismo, las fronteras entre lo vivo y lo inerte desaparecen en una fusión cósmica por la que todo se impregna de desgaste y de muerte, pero no de una manera apocalíptica, sino como un extraño goce que mezcla el morir y el amar como formas de existencia. El tránsito de la escritura hace visible esa comunión al entender la muerte como un momento de fusión con las fuerzas naturales, con el cosmos: “Quiero morar debajo de la tierra/ en un diálogo eterno con las sales, raíces/ mis cabellos, / arcilla mis palabras”.

Existen dos tiempos en su escritura: uno cíclico en que se nace para morir en una cadena de transformaciones que incluyen tanto lo orgánico como lo inorgánico y otro cronológico que marca el inevitable desgaste del cuerpo. En ese tiempo caben dos movimientos complementarios: “destrucción, fragmentación o desintegración interna” del cuerpo y paralelamente “el cuerpo que se abre y se extiende al universo” (Soldán Alba/ Wiethüchter Blanca 2000: 192). Este doble desplazamiento equivale a una concepción erótica de la muerte en la medida en que transforma, fusiona y regenera; es el pulso de esta escritura nutrida de las transformaciones: “quiero sentir la tierra circular por mis venas/ morderla fríamente, clavarla con mis tibias/ sintiéndome en su inmensa placenta, adormecido/ como un niño a la espera de un nuevo natalicio”. El lenguaje, por su parte, muestra esa misma dinámica tiñéndose de imágenes que se aglutinan y se contaminan entre sí regenerándose en otra hasta saturar el universo de una imaginería cabal en la que cada fragmento vale por separado pero oculta en sí una secreta comunión con el todo. Su herencia es la del reto por imaginar un mundo poético sólido cuyo lenguaje sea más que un medio de expresión, sea su cuerpo en imágenes.

Me interesa resaltar que la poesía boliviana no es una poesía creada o germinada a partir de sobresaltos en los que, al decir de Harold Bloom, el hijo luce contra su padre literario; más



bien se trata de una tradición de continuidades y de diálogos. Así por ejemplo, desprendemos fácilmente una serie de poetas que, afiliados al mundo y al lenguaje saenzianos, van más allá de él porque lo cuestionan, lo deforman, lo distancian pero siempre lo tienen como antecesor: así nacieron los primeros libros de las siguientes generaciones de poetas como Blanca Wiethüchter (1947-2004), Guillermo Bedregal (1954-1974), Jaime Taborga (1955) y Marcia Mogro (1956). Para estos escritores tanto la preocupación por la ciudad de La Paz como por la fragmentación y pluralidad de la identidad son ecos saenzianos de los que, sin embargo, ellos se desprenden y se revelan hacia sus propios caminos.

Encontrar en la memoria lo que uno puede ser, su lugar en el mundo y en el tiempo, es la búsqueda más constante en la poética de Blanca Wiethüchter. Quizás, por ello mismo, su poesía necesita tiempo para desarrollar un ritmo, unos personajes, un mundo propio. Todo ello se refleja en una concepción del libro como unidad; como un poema extenso formado por instantes, por fragmentos. La conciencia crítica de la palabra que cuestiona la identidad del sujeto lírico hace que encontremos una línea existencialista que agota la autoexploración por los caminos del inconsciente, el sueño, los deseos y los silencios. A esta preocupación corresponde otra: la certeza de necesitar el mundo del otro, el diferente del yo, para completar la palabra. Tal poética se expresa en recursos concretos: el lenguaje recoge palabras ajenas, dialoga con ellas, las hace problemáticas, las conoce; lo otro como tema de exploración de la subjetividad del yo tiene una presencia constante. El otro, como sujeto, deviene un interlocutor siempre presente en los poemas, fragmentando y enriqueciendo el mundo poético propuesto. Dos vetas complementarias de indagación: la de la identidad femenina siempre dual y la de la identidad respecto al entorno, al territorio, al lenguaje; ambas existen sólo como posibilidad y búsqueda de diálogo, encuentro o confrontación con el “otro” (Ver por ejemplo los poemarios *Madera viva* y *árbol difunto* de 1982 e *Itaca* de 2002). Mucho debemos a esta escritora y sus búsquedas, poetas como Marcia Mogro y yo misma.

Jaime Taborga y Guillermo Bedregal son poetas que compartieron un origen común: Jaime Sáenz. El primero retomará de éste una búsqueda por la forma y el “otro lado” de la vida. Si en los primeros poemarios el autor asienta en extensos versos el presentimiento de que “esta situación requiere un final que haga variar la forma originaria de las cosas” o que “sólo el dolor alguna vez tuvo forma”, en su más reciente publicación, *Cuartos* (2002), esa búsqueda se concreta en otro lado, menos saenziano, lleno de humor y sentido lúdico. Esta filosofía aparece expresada así: “De haber habido yo bajo otra forma –esa forma que hoy presume mi vida-, no habría yo, ni habría otra forma de vida [...] nada vive si hace falta aquella forma de la vida”. Y es que, como en el maestro, el hablante está separado del mundo por una distancia parecida a sí mismo; en la medida que la recorre espera



atento la revelación de lo desconocido y misterioso alojado en los adioses. El amor es una espera o un encuentro que no agota misterios, al fin “uno se queda solo consigo”. En el último libro, sin embargo, ese vacío se llena de sentidos juguetones y errantes en los que el mismo lenguaje se convida y equivoca cabalísticamente para explorar maneras de decir lo indecible. En este caso, a veces el lenguaje adopta lo oral, lo coloquial y distrae su referencia en el puro placer de jugar con sus sonoridades. Otro rasgo peculiar es un insinuante erotismo que aparece fugaz y burlón entre frases comunes: “qué moral de/ lavativas tan al alcance de la/ mano como para meter el dedo”.

El segundo, Guillermo Bedregal, con su obra lamentablemente breve por su temprana muerte, hereda de Sáenz otra pasión: la ciudad. Con un lenguaje pleno de giros y de sorprendente síntesis metafórica y extensión de verso, Bedregal afronta la muerte y la ciudad con la misma pasión y el mismo misterio; también como cerco, encierro que lo ilumina. La muerte en este caso tampoco es una filosofía o un conocimiento, es un retorno en medio de los ciclos temporales de un tiempo poético “olvidando el cielo y recordando la tierra” (*Ciudad desde la altura*). Esta poética, aunque truncada, abre un sendero expresivo e imaginario al habitar la ciudad desde el oculto paso de un habitante que la reconoce en su memoria y su tacto. Una ciudad mítica es la que dibujan sus versos y no tiene nada de contacto con la modernidad o la temporalidad o incluso su geografía porque quien la habita la sabe desde su memoria, desde sus rincones y sus alturas, desde la muerte que le renace a cada verso. Creemos que sería interesante, en la medida de lo posible, deslindar a este poeta del maestro paceño y buscar lazos más secretos con otros caminantes de las alturas y los retornos como Sergio Suárez o Luis Luksic, por ejemplo.

Podríamos inscribir la poesía de Marcia Mogro dentro de la herencia saenziana y la de Raúl Zurita, pero quedaríamos cortos. En libros concebidos como unidades y no como colecciones o antologías, la escritura se desarrolla larga, casi narrativamente para armar un mundo y presentarnos sus personajes. En *Semiramis, 16 (MG)* (1988)- se perfila un diálogo entre los miembros de una comunidad que van narrando fragmentariamente el Cerco a la ciudad de La Paz ocurrido a finales del siglo XIX. Lo novedoso es la inclusión de varias voces y la ruptura de la linealidad significativa que abren el sentido del poema dispersando la enunciación. El sentido de la muerte, del peligro y de la palabra corresponde con un lenguaje esquivo, cercado. En el segundo poemario, *Los puentes colgantes* (1995), ese aprendizaje de la muerte adquiere un peso inolvidable y hace del lenguaje el lugar más profundo para ese viaje. Posteriormente, esta poeta ha dejado ese inicial descentramiento de la voz para proponer un diálogo con varios interlocutores, un sentido comunitario de la palabra y una comunicación con lo secreto y misterioso desde una óptica luminosa. Línea que continúa en el reciente poemario *Lacrimosa* (2005) cuando la palabra se constituye como cura, como conjuro ante la muerte.



A partir de las líneas que Cerruto dedica a otros escritores en su poemario *El reverso de la transparencia*, se puede pensar una veta en la poesía nacional que, desde el legado dejado por la poesía de Franz Tamayo, se dedica a escribir como respuesta a sus lecturas; es decir se escribe y arma una tradición poética en la que los poetas se reconocen. Contra lo que Tamayo denominó “la ineludible soledad del genio”, sus poemas y los de sus seguidores crean escenarios de diálogo con otros decidores, en ello va no sólo la creación de una tradición sino la de una comunidad hermanada por lo que la palabra funda. Este hilo conductor del “poeta como lector” como lo establecí en un trabajo anterior y de una obra que dialoga directamente con sus fuentes, antes que con su contexto, estará presente en poetas como Cerruto, Viscarra Fabre, Ameller, Shimose, e incluso una generación posterior como la de Rubén Vargas y Cé Mendizábal (Velásquez 2004: 16).

Es mucho más complejo rastrear la veta que iniciara Camargo, sin embargo creo posible advertir su presencia en el trabajo con la imagen y lo simbólico en diferentes grados de hermetismo y de realización. Pienso que hermanado con la preocupación de los cuerpos y de sus hambres, se halla la poesía de Juan Carlos Orihuela (1952), cuya obra explora los sentidos vitales, sociales y expresivos sin concesiones. Desde su primer poemario, *De amor, piedras y destierro* (1983), se instaura una poética de lo vivo que, por medio del deseo y de la palabra, evoca la fortaleza y el furor de una pasión sin tregua. Posteriormente, esta escritura ahonda en dos búsquedas paralelas: la de un espacio mítico en la que el tiempo se resuelva como unión de contrarios y la de una complementariedad erótico - amorosa que ocurre tanto en la relación de pareja cuanto en la del silencio con la palabra. Sin embargo, es con el poemario *Febreros* (1996) con el que esta escritura alcanza su plenitud expresiva al proponer un lenguaje que rompe con lo establecido y lo común para estallar en sentidos contradictorios, ambiguos y novedosos. Ni el espacio social ni el amor son expresados bajo la quietud; todo lo contrario, uno adquiere una connotación política ante la cual el hablante explota en imprecaciones, porqués y desazón. Paralelamente, el amor se yergue como una posibilidad de ir más allá del “sigilo de todas las mañanas” para abrirse al salto impetuoso que es unión y desgarramiento.

En su libro *Cuerpos del cuerpo* (2000) el poeta explora el sentido social de un país al que ve reflejado en un “cuerpo descuartizado”, peleando por su reconstitución. En este libro es estructurante la filtración de una imaginería andina para la cual “lo de arriba” corresponde “a lo de abajo”; lo femenino a lo masculino, etc., estableciendo así una comprensión dual y complementaria del mundo a partir siempre de dos visiones o dos lenguajes enfrentados. Ante la inminencia de lo irreversible de la muerte, los cuerpos crean su pervivencia por medio de una cadena en que se repiten, aman y reconocen. Los cuerpos son memoria, en ellos “perviven las constelaciones”, en ellos “se predice el olvido” y “son siempre el exceso”, “el centro del remordimiento”. El



cuerpo es un tránsito y su paso es un recuerdo evanescente si no se une a otros, a sus mitades, para fundirse en el gran telar del universo; sólo así la tierra que lo devore será la tierra que le devuelva vivo y transformado. Pero ese paso es posible sólo en unión, en comunidad, por eso el cuerpo masculino y el femenino se unen e interpelan al gran cuerpo histórico. Bolivia aparece como un espacio fragmentado, un gran cuerpo reflejo del cielo y de sus habitantes, un cuerpo descuartizado: “Y cuánto eres/ cuerpo/ de un país derramado en partes/ de un cuerpo mayor que aún se busca/ descuartizado en sus principios/ repartido en la memoria de sus cuatro esquinas”. La corporeidad del país logra la correspondencia, el encuentro de los contrarios igualados por una mirada mutua: “es tierra removida que se nombra a sí misma/ antes y después del sacrificio/ -cuerpo y tierra-/ tierra homóloga al cuerpo en la reciprocidad del cuerpo/ homólogo a la tierra”. En su más reciente libro titulado *El oficio del tiempo* (2006) retoma el tema de la muerte que ya estaba perfilado en *Llallva/ los gemelos* (1995), pero ahora con el fin de encarnar en una mirada amorosa hacia la propia muerte como hecho concreto pero nunca acabado, pues se inserta en el tiempo cíclico andino. Poética de la forma musical y de su quiebre; de la vitalidad de los cuerpos que se buscan y se rozan; de la patria que no es un himno sino otro cuerpo reclamándonos, la poesía de Orihuela es un grito de fe y duda al mismo tiempo.

Y si bien creo cierta la falta de revelaciones o revoluciones radicales en la poesía boliviana, hay quienes se han desprendido de estos fundadores para crear su propia búsqueda desde otros lugares. Es el caso de Humberto Quino (1950) y su primera obra nacida de la marginalidad y la irreverencia heredada posiblemente de Nicanor Parra. Humberto Quino Márquez goza desde hace pocos años un reconocimiento por parte de la crítica. Su poesía está a medio camino entre una referencia obligada de la marginalidad antipoética y un recorrido que, secretamente, se comunica con los poetas cuyas obras no son necesariamente un “parte aguas” sino caminos alternativos. La preocupación por la muerte, por el oficio del poeta y por la construcción de un diálogo celebratorio o paródico con la obra de otros poetas son los tres ejes más destacados de su obra. Si la escritura es una “carroña” por la que el poeta se acerca a su muerte y se alimenta de ella para vivir la vida entre un desenfado permanente y un rudo erotismo, el poeta se convierte en un personaje teatral que alterna máscaras en su quehacer verbal. Uno de los recursos que más llaman la atención es la inclusión del nombre del autor, lo que juega con connotaciones ambiguas entre la biografía y la antipoesía. El hablante de los poemas es presentado como un poeta, un caballero, un maestre “del gremio de los desocupados”, un “defensor de mujeres perdidas”, un observador de las multitudes, un andante de la ciudad, un fantasma sin cuerpo, un “gallo de pelea”, un arcángel Gabriel, una abeja, un “laborioso negociante”, un espejismo, etc. La escritura es asumida como un contacto con la muerte, con el cuerpo (ajeno casi siempre y a veces el propio) y con la demencia. Pero fundamentalmente, la escritura -como lo dice el



mismo autor- es una suma de contradicciones en una mirada lúdica: “porque ser poeta exige ser bufón y hombre/ Cristo y Satanás/ Amén”. Es decir, la escritura es un tránsito hacia uno mismo, pero no como revelación de una verdadera esencia, sino como una serie de posibilidades. La tarea del poeta le obliga a “ser y estar en esta y la otra vida” “esperando el salto mortal para volver a sí mismo”.

Esa concepción de la escritura hace posible transitar a la muerte, a esa “fosa común donde sobrevive el muerto” para hallar las voces de viejos poetas quienes también enfrentaron nuestra finitud en sus obras. Así leemos el poema dedicado a Cerruto en el que la reescritura de algunos de sus versos alerta al lector de la intertextualidad presente. “Casa de Oscar Cerruto” (parafrasea el título de los “Casa de Lope”, “Casa de Baudelaire” y “Casa de Beethoven” que escribiera Cerruto) retoma dos motivos de la escritura del poeta predecesor: la certeza del no saber y un juego de desplazamientos por el que la aseveración cerrutiana “morir es devorar la vida” acaba por evocar que “morir es morir en tu morada”, juego que retiene la muerte junto al ámbito más sagrado en la escritura de Cerruto. Igual parafraseo ocurre en el poema dedicado a Jaime Sáenz, en el que su último verso “hay que pensar/ que poesía y muerte son una misma cosa” reemplaza el término vida de la cita original por el de poesía, con lo que desplaza el sentido tan saenziano que unía la escritura con la vivencia. No pasa lo mismo con el poema parafraseado de Tamayo, en el que Claribel acaba siendo Coronel y el sentimiento romántico de sumisión al amor de la dama es parodiado en la sumisión a un estado autoritario; como si se cambiara un contexto por otro, el que rodea al poeta en sus años de escritura. La muerte, reconocida en la obra de autores que le precedieron no es asumida por una conciencia trágica, sino por una conciencia celebratoria que coquetea y seduce su muerte porque la reconoce como parte de su vida. La muerte es un encuentro consigo mismo: “alguien está solo en su lecho/ y corre a su muerte/ desnudo como un dios/ al encuentro de sí mismo”.

Emparentado con su irreverencia inicial hallamos a la primera parte de la obra de Jorge Campero (1953) o incluso un poeta más joven como Rodolfo Ortiz (1969), aunque cada uno haya tomado también sana distancia y olvido de sus inicios para construir en el primer caso una poesía de coloquialismos y cotidianidades y en el segundo una de irreverencias ciudadinas con efusión de figuras y de arrebatos ante un tedioso entorno citadino.

Otro es el camino que desde escritores del sur del país expresan un lenguaje “ardiente y salvaje” como dijera Blanca Wiethüchter al hablar de Aníbal Crespo, quien dialoga cercanamente con la poesía de Jesús Urzagasti (1941) y Roberto Echazú (1937). Poco hay de común en tres mundos poéticos autónomos y reconocibles, pero queda tal vez un eco que nos alerta de cierta cos-



movisión que busca lo sagrado en medio de un mundo en que acecha el mal-estar en todas sus formas. Para los tres el amor ocupa un lugar esencial de comunicación con la naturaleza y con el mundo a fin de protegerse de la muerte y del medio citadino que los abruma. Urzagasti tiende a la narrativización y construye los perfiles de un mundo mítico donde la tierra y la mujer encarnan su origen. El poder de la palabra, magia instaurada, genera puentes y salva a estas entidades femeninas de cualquier olvido, poblándoles el cuerpo de palabras e hijos. Sólo que esas fuerzas vitales se instauran en el cuerpo del hablante de maneras violentas: “la violencia ejercida para que lo sagrado se inscribiera/ en mi pecho apartando la melodía transitoria de la muerte”. Mientras lo sagrado va alertando y despertando al poeta para ser “el vigilante” de la memoria de otro tiempo, aparece cierto erotismo que si bien logra proteger a la provincia (“ahora no permitiré que toquen tu cuerpo”) no logra vencer la muerte (“me extraviaré definitivamente sin poder seducir a la muerte”). Al fin y al cabo, esta poética sabe que debe enfrentarse al misterio de indagar sabiendo que “lo bello propaga lo maligno”. Ese saber hace que la escritura oscile entre una revelación de lo intuido como necesario para la memoria de lo sagrado y un silencio con que los árboles recomiendan “devolver su unidad” al mundo: “Sólo en la lejanía un lenguaje divino nos habla/ de redención/ pero la presencia del mundo todo lo traduce en silencio”. Diferente al silencio cerrutiano, pero proveniente de la misma certeza (lo sagrado ya no tiene lugar en este mundo) la poesía de Urzagasti calló hace años, quizás en ese propósito de devolver secretamente la unidad a un mundo que ya no puede decir sentidos sagrados.

Roberto Echazú tiende dos hilos complementarios: la síntesis de un momento presentado como poético y la poesía un poquito más extensa en la que el amor deviene un muro contra la muerte. La brevedad de sus versos no tiene relación con la poesía límpida de Milena Estrada o de Ávila, aunque cierto aire las recuerde. Ahora hallamos poemas mínimos que retratan una situación, un momento, antes que una imagen. Su poesía es en general un canto a la vida y a la esperanza; su forma roza frecuentemente el aforismo. Se trata de una poesía luminosa que podría entrar en contacto con la poesía de la tierra de Octavio Campero Echazú. Ambos alaban la cotidianidad, el mundo de lo pequeño. Por su parte, Aníbal Crespo Ross también halla desde el amor el lugar de la tierra, del lenguaje y de la pasión por el decir su mundo.

Aquí abro un paréntesis para retomar la brevedad del poema cercano a la preocupación por revelar alguna vital verdad; entre los exponentes de esta línea se destaca la poesía de Vilma Tapia (1960) quien dialogaría con la síntesis y la pureza de la expresión verbal de Echazú, aunque su camino sea evidentemente distinto. Se trata de una poesía limpia de accesorios, el sabor que deja el trabajo arduo y efectivo con el lenguaje y la presencia de sentencias que alimentan la fe en la palabra poética. En su libro mas reciente, *La fiesta de mi boda* (2006), la palabra sobrevive



a la blanca sombra hasta hacer posible la visión del encuentro con lo ausente: “Finas hebras tejen/ arriba/ la placenta/ translucida aparición/ perfecta/ del centro/ por el cordón umbilical/ hacia/ el ombligo/ del aire”. De esta manera, la celebración se traslada de la ley que exige sangre a la unión efectiva que arma puentes para conectarse con lo ausente y extrañado, con la madre que falta. Fiesta que acaba en boda porque se prepara amorosamente para la unión; fiesta de la palabra caminante de andamios delgados que atraviesan todos los miedos y los rigores hasta hallar el reposo que la funda. Fiesta de una mujer unida a sí misma por los lazos de la entrega, el autoconocimiento y la mano extendida hacia los demás.

De igual manera, Eduardo Mitre (1943) y María Soledad Quiroga (1957) han transitado por la búsqueda de un lenguaje límpido en su técnica y verdadero en su contenido. Mitre es el más vanguardista al llevar la tensión y el ejercicio del lenguaje a extremos insospechados. Podemos dividir su producción poética en dos etapas alternas más que consecutivas: una la precisión y pureza de una poesía concreta atenta a las formas y los objetos; la otra extensa y dirigida a figuras como interlocutores o como guías. Paralelamente, la mirada y el erotismo son una constante que atraviesa ambas líneas, contaminando de sensualidad tanto los objetos como las situaciones de diálogo con los personajes convocados. En los poemas extensos hay un doble juego, la presencia de otros textos literarios dentro del texto y el poema dirigido a un destinatario concreto. Otro rasgo interesante es que esas figuras habitan el terreno de la muerte y se comunican entre sí de maneras misteriosas. Al traerlas al poema, el hablante lírico se apropia de un conocimiento de la muerte cuyo acceso directo o vivencial es imposible. La poética de Mitre podría sintetizarse en las dos siguientes citas: “como se apela a una hierba mágica/ para sanar del mal de ausencia, / escribiré entonces estas líneas” y el poema “Escritura”:

Dejar caer una por una
todas las máscaras
hasta la soledad desnuda
frente al tiempo sin cara.

Buscar en el silencio
donde manan las palabras
su ofendida inocencia,
su vocación de alianza.

Fijar su gracia elocuente
como el fuego y el agua.



Y atravesarlas como un puente
en un cuerpo y un alma.

Contra la ausencia, las palabras tienden puentes, vacían al poeta de sí mismo dejándole desnudo y dejando ver su posible combinación atraviesan el tiempo siempre encarnadas en una piel concreta, en un alma concreta. Lejos de las abstracciones, esta poética se hace transparente en la exigencia de un lenguaje riguroso y certero en sus construcciones. Poesía del deseo por compartir - conversar con otro cuerpo, otro poeta, otro estado (la muerte), las palabras de Mitre nos han heredado el placer del rigor poético.

María Soledad Quiroga, ya lo adelantamos, hereda la brevedad y pureza técnica que depura la palabra desnudándola de todo accesorio. Muy cercana a la palabra de Antonio Ávila, esta poeta nos acerca a la sugerencia de los cuerpos y de los encuentros en medio de una “blanca ciudad”, pero se trata siempre de presencias fantasmales que sólo se insinúan sin ánimo de ahondar o explotar. Es un aporte su trabajo riguroso y estricto con las imágenes y la precisión. De hecho, Eduardo Mitre, al estudiar la poesía de Quiroga ya afirmaba que se trataba de una escritura en la que se dibuja una “intimidad inmensa, expuesta a la intemperie por falta de un centro de referencia o pertenencia; una subjetividad desasida de cualquier objeto de contemplación como de todo objeto (o sujeto) de deseo” (Mitre 1998: 84). El más reciente poemario de Quiroga, *Los muros del claustro* de 2004, explicita la idea recurrente en su obra de que existe una amenaza una imposible armonía en el mundo de afuera, ante esta certeza el claustro como el encierro de uno consigo mismo es la imagen mas parecida a la fortaleza, la protección, casi se diría que se trata de una nostalgia de vientre materno donde ni el cielo ni el relámpago que lo hiere sean culpables, sino mas bien complementarios, amigables.

Cierro el paréntesis y vuelvo a este hilo de escritores que se desprenden de una relación cercana con su tierra y que desde ese lugar pasional andan el mundo por diversas metáforas y nombres. La obra de Pedro Shimose es uno de los quiebres más importantes en los últimos años. Propuesta que se transformó adecuadamente al compás de los tiempos, su escritura transita desde una poesía comprometida con la realidad histórica latinoamericana de la década del setenta hasta la ruptura e inclusión de cierto dialogismo en poesía. Si en sus primeros poemarios la voz se quiebra para dar cabida a otros registros de lenguaje que hacen visible la invasión cultural a que se refiere el texto, hay que considerar esto como parte de un proyecto estético antes que político. Él mismo advierte en una entrevista que “No sostengo que el escritor sea un ser especial. Creo que es un señor que está metido en la historia y la sufre y la padece, pero no me parece adecuado que reciba consignas para escribir literatura de mensaje” (Gumucio Alfonso



1977: 225). Esta parte de su obra poética destaca por dos innovaciones: primero, la patria y América se hacen de personas, de ideales estéticos o políticos (“para hablar de mi patria es preciso nombrarte/ es preciso decir: Camilo Torres, Ché Guevara o Federico Escóbar/ como se dice Amazonas, Yucatán o Machu Picchu”). Esta geografía equipara los lugares físicos con los pensamientos o las estéticas. Posteriormente el poeta dirá que son nombres en los que se creyó en ese momento y, en esa medida, mantienen vigente el contexto de su producción. Otra manera de hablar de la patria es feminizarla y hablarle de amor (“no te olvides que has sufrido” tan parecido en el sentimiento al verso de Urzagasti dirigido a su provincia “no sé cómo pudieron dejarte sola”). Ambos poetas establecen una relación de complicidad en la que dice Shimose “tu tristeza es mi tristeza” o dice Urzagasti “tu historia no es la más triste cuando la relato yo”. Por esa identidad, el poeta mantiene viva la memoria y la historia del lugar. El hablante poético se hace errante y para poder nombrar la patria, recoge voces de otros poetas. En el poema “carta a mis compatriotas”, el hablante describe indirectamente lo que sucede con algunos versos de los poetas Echazú, Ayllón Terán, Vásquez Méndez y Julio de la Vega. La segunda innovación nace de ese gesto de pluralidad y apertura discursiva y llega a su extremo en *Quiero escribir pero me sale espuma* de 1972. En este libro la intención de dar cabida a voces ajenas se hace visible en la interrupción de frases publicitarias, dichos populares, citas en inglés, etc. El discurso pierde su unidad.

En una segunda época, el exilio y la sensación de estar destinado al deterioro y la ingratitud se hacen temas centrales. El libro *Caducidad del fuego* de 1975 cifra desde su título el final de un tiempo que daba lugar a lo sagrado. Esta parte de su obra guarda una íntima relación con la obra cerrutiana. También aquí el hablante sabe que “nada te salva/ -ni el sol ni la palabra” pues en este lugar de desgaste social y moral “ya nada es sagrado entre nosotros”. Estamos ante un cuestionamiento de la misma actividad creadora ante su impotencia en el mundo “real” para cambiar las cosas y restaurar el nexo con lo sagrado, con lo humano. Sólo un factor, creo, alejará a Shimose del silencio con el que acaba Cerruto: el humor. Valga de ejemplo el poema “epigrama” que al referirse a la trayectoria de los escritores dice burlescamente: “Después de impresionar a las muchachas con nuestro ingenio; [...] después de escribir sin mayúsculas y sin signos de puntuación; / [...] de gemir porque publiquen nuestro nombre en los periódicos/ [...] ¿qué nos queda?/ un sillón en la academia/ y una chequera”. Esta mirada crítica y conciente del lugar social del escritor atenúan el dolor por lo que le rodea, pero no exime al hablante de saber que dolorosamente “nunca estarás/ a salvo del ultraje/ Nunca”.

Un tercer momento en la obra del poeta está presentado por el inolvidable poemario *Reflexiones maquiavélicas* (1980). En la línea que hemos marcado de poetas - lectores, este sería uno de



los puntos más altos y mejor logrados. De hecho, el poemario se abre con una serie de citas nominadas como “lectura 1”, 2, etc. y luego una voz que se sitúa como lectora nos dice “Hay otras lecturas más, pero/ como/ se ve,/ todas/ funcionan”. A partir de esa pista se nos irá introduciendo en el mundo de Maquiavelo; no siempre el que conocemos, sino el que Shimose imagina e incluso llega a bolivianizar “ahora déjenme, por favor, tomar tranquilo/ mi matecito de coca”. Es interesante en este libro la alternancia de las voces en la enunciación de los poemas. A veces habla Maquiavelo en primera persona, otras un hablante omnisciente refiere un hecho, o un pensamiento o un sentimiento del personaje y otras más nos hallamos frente a un diálogo entre ese hablante que escribe y el personaje. Estos diálogos pueden variar entre la identificación con el personaje (especialmente en cuanto al exilio y el desprecio de los que eran sus pares, amigos o protectores), la discusión respecto a sus ideas, o el desmentido, cuando el hablante se identifica con el pueblo que Maquiavelo pretende “guiar” hacia sus fines. Otra diferencia y particularidad importante es que Shimose, a diferencia de lo que hacen los otros poetas - lectores, hace que su personaje se sepa leído “sólo un loco responde a mis llamadas”.

Entre los poetas más jóvenes destaco a Benjamín Chávez (Premio nacional de poesía 2006), quien se adueña de una limpidez formal para revelar ciertas “sabidurías poéticas” tejidas al calor de la apuesta por la relación y la entrega tanto a los demás como a la tarea de la escritura. Gabriel Chávez, quien ya en un tercer libro que actualmente prepara apunta una escritura rigurosa y llena de imprevistos giros. Jessica Freudenthal, cuya obra mejora a pasos considerables y que actualmente en la preparación de su tercer poemario, apunta a una poesía más dramática y más original en su mundo referencial. Rodney Montoya apunta a una incursión en el haiku japonés pero atravesado por una particular lectura; en su muy joven escritura se avizoran prometedores hallazgos verbales y asociativos. Finalmente, Montserrat Fernández es para mí una de las presencias más originales en los últimos tiempos al proponer una poesía de origen profundamente mítico, sean éstos provenientes de Ovidio o del imaginario andino oral. Su poesía está atravesada de ecos, de respuestas a por lo menos dos tradiciones literarias diferentes y en ella entran en pugna y en encuentro el aymara y el español.

Quiero concluir este rápido panorama de los y las poetas bolivianos señalando sin pudor que es un orgullo pertenecer, dialogar y heredar este panorama literario. Si bien nuestra tradición carece de un Neruda o de un Vallejo, está llena de múltiples caminos que se niegan a lo unívoco de “los grandes padres” para proponerse más bien como parciales, críticas y originales búsquedas tanto del decir como del habitar el mundo.



Bibliografía

BEDREGAL, Guillermo (2001) [1971]: *Ciudad desde la altura*. La Paz: Plural.

CAMARGO, Edmundo (2002): *Obras completas. Poesía y prosa*. Edición de Eduardo Mitre. Cochabamba: Nuevo Milenio.

CERRUTO, Oscar (1976): *Cántico traspasado*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República.

GUMUCIO, Alfonso (1977): *Provocaciones*. La Paz: Amigos del Libro.

MITRE, Eduardo (1986): *El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos de Bolivia*. Caracas: Monte Ávila.

_____ 2005 [1994]: *De cuatro constelaciones*. Nuevo Milenio, Cochabamba.

_____ (1998): *El aliento en las hojas*, Plural, La Paz.

MOGRO, Marcia (1988): *Semiramis, 16 (MG)*. Santiago de Chile: Documentas/Caja Negra.

_____ (1995): *Los jardines colgantes*. La Paz: El hombrecito sentado.

_____ (2005): *Lacrimosa*. La Paz: Plural.

MONASTERIOS, Elizabeth (2000): "La provocación de Sáenz". En Paz Soldán, Alba, Wie-thüchter, Blanca et al., *Hacia una historia de la literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB, pp. 318-403.

ORIHUELA, Juan Carlos (1983): *De amor, piedras y destierro*. La Paz: Altiplano.

_____ (1995): *Llalva/ Los Gemelos*. La Paz: Llave de letras.

_____ (1996): *Febreros*. La Paz: El hombrecito sentado.

_____ (2000): *Cuerpos del cuerpo*. La Paz: Plural.



52 **Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del Siglo XX**

____ (2005): *Oficio del tiempo*. La Paz: Plural.

PAZ SOLDÁN, Alba, Wiethüchter Blanca et al. (2000): *Hacia una historia de la literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB.

QUINO, Humberto (2002): *Summa Poética (1978-2002)*. La Paz: Plural.

QUIROGA, María Soledad (2004): *Los muros del claustro*. La Paz: Plural.

SÁENZ, Jaime (2004): *Recorrer esta distancia. Antología poética*. Edición de Jesús Urzagasti. México D.f.: Fondo de Cultura Económica.

SHIMOSE, Pedro (1988): *Poemas* [recopilación de obra poética]. Madrid: Playor.

TABORGA, Jaime (2003): *Cuartos*. En *La mariposa Mundial*, núm. 9, separata. La Paz.

TAPIA, Vilma (2006): *La fiesta de mi boda*. La Paz: Plural.

VELÁSQUEZ, Mónica (2004): *Ordenar la danza: antología de la poesía boliviana del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM.

WIETHÜCHTER, Blanca (1998): *La piedra que labra otra piedra. Obra poética*. La Paz: El hombrecito sentado.

_____ (2000): *Itaca*. La Paz: El hombrecito sentado.