

Panorama y entretejido de la poesía boliviana contemporánea¹

Dra. 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.

Ordenar el panorama poético en Bolivia no es tarea simple dada la variedad y dispersión de sus escrituras². Sin embargo, iniciamos un intento sosteniendo que la poesía boliviana de mediados del siglo XX se funda con los ya canónicos nombres Oscar Cerruto (1912-1981), Jaime Sáenz (1921-1986) y Edmundo Camargo (1936-1964), fundamentalmente. 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 auroras 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.

Nos acercamos a Sáenz con este sugerente poema:

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

¹ Una versión previa de este ensayo fue publicada en *Nuestra América*, núm. 3 (2007) y en *Alforja*, 43 (2007).

² De hecho son pocos los estudios sobre poesía, a excepción de la ardua labor de Eduardo Mitre en sus tres libros de crítica dedicada al género: *De cuatro constelaciones*, *El árbol y la piedra* y *El aliento en las hojas*.

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 inicial ruptura 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?

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” (Paz 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

comuni3n con el todo. Su herencia es la del reto por imaginar un mundo po3tico s3lido cuyo lenguaje sea m3s que un medio de expresi3n, sea su cuerpo en im3genes.

Me interesa resaltar que creo que la poes3a boliviana no es una poes3a creada o germinada a partir de sobresaltos en los que, al decir de Harold Bloom, el hijo luce contra su padre literario; m3s bien se trata de una tradici3n de continuidades y de di3logos. As3 por ejemplo, desprendemos f3cilmente una serie de poetas que, afiliados al mundo y al lenguaje saenzianos, van m3s all3 de 3l porque lo cuestionan, lo deforman, lo distancian pero siempre lo tienen como antecesor: as3 nacieron los primeros libros de las siguientes generaciones de poetas como Blanca Wieth3chter (1947-2004), Guillermo Bedregal (1954-1974), Jaime Taborga (1955) y Marcia Mogro (1956). Para estos escritores tanto la preocupaci3n por la ciudad de La Paz como por la fragmentaci3n y pluralidad de la identidad son ecos saenzianos de los que, sin embargo, ellos se desprenden hacia sus propios caminos.

Encontrar en la memoria lo que uno puede ser, su lugar en el mundo y en el tiempo, es la b3squeda m3s constante en la po3tica de Blanca Wieth3chter. Quiz3s, por ello mismo, su poes3a necesita tiempo para desarrollar un ritmo, unos personajes, un mundo propio. Todo ello se refleja en una concepci3n del libro como unidad; como un poema extenso formado por instantes, por fragmentos. La conciencia cr3tica de la palabra que cuestiona la identidad del sujeto l3rico hace que encontremos una l3nea existencialista que agota la autoexploraci3n por los caminos del inconsciente, el sue1o, los deseos y los silencios. A esta preocupaci3n corresponde otra: la certeza de necesitar el mundo del otro, el diferente del yo, para completar la palabra. Tal po3tica se expresa en recursos concretos: el lenguaje recoge palabras ajenas, dialoga con ellas, las hace problem3ticas, las conoce; lo otro como tema de exploraci3n 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 po3tico propuesto. Dos vetas complementarias de indagaci3n: la de la identidad femenina siempre dual y la de la identidad respecto al entorno, al territorio, al lenguaje; ambas existen s3lo como posibilidad y b3squeda de di3logo, encuentro o confrontaci3n con el "otro" (Ver por ejemplo los poemarios *Madera viva y 3rbol difunto* de 1982 e *Itaca* de 2002). Mucho debemos a esta escritora y sus b3squedas, poetas como Marcia Mogro y yo misma.

Jaime Taborga y Guillermo Bedregal son poetas que compartieron un origen com3n: Jaime S3enz. El primero retomar3 de 3ste una b3squeda 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 convoca 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, hereda en su obra lamentablemente breve por su temprana muerte, otra pasión de Sáenz: 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 poemario *Lacrimosa* (2005) cuando la palabra se constituye como cura, como conjuro ante la muerte. Su más reciente poemario, *Excavaciones*, reúne magistralmente la polifonía enunciativa y la temática que sobrepone ciudades y cuerpos en identidades nómadas.

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 se dedica a escribir como respuesta a sus lecturas; es decir se escribe armando una tradición poética. 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 genealogía poética 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 un imaginario andino para el 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 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 *Llalva/ 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 maestro “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 ciudadano.

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). Considero a los dos últimos como dignos de estudio. Poco hay de común en dos mundos poéticos autónomos y reconocibles, pero queda tal vez un eco que nos alerta de cierta cosmovisión que busca lo sagrado en medio de un mundo en que acecha el mal-estar en todas sus formas. Para los dos 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 ciudadano 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 durante varios años, quizás en ese propósito de devolver secretamente la unidad a un mundo que ya no puede decir sentidos sagrados. Algo de eso nos cuenta un libro recientemente publicado, del que lamentablemente no puedo hablar porque no he tenido tiempo de consultarlo detenidamente. En todo caso, valga la celebración del retorno de este poeta.

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.

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 *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/ translúcida 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”.

Desde la poesía cruceña, se puede marcar otra preocupación que por fin logra ir más allá de un persistente costumbrismo lírico para proponer en la escritura de Gary Daher con su poemario *Cantos desde un campo de mieses*, en el que se nos alerta el tema: la existencia y el habitar “esa patria que está por suceder pero que nunca llega”, en palabras de Homero Carvalho. Me parece interesante este libro porque realiza algo poco frecuente, tratar explícitamente el tema de nuestro territorio y pertenencia o no a la patria, con cierta calidad literaria. Y es que no sólo queda incluida la patria bajo el denominativo “la Amanecida” sino también el nombre del autor; doble referencialidad que, sin embargo, adquieren su grado de ficcionalización dentro del poemario. “Gary Daher” despierta desde el bar para aceptar que el arca esperada no llegará (nótese la resonancia bíblica que sitúa a este personaje como aquél retado por dios para salvar su tierra si halla en ella un solo justo) y empezar a convocar la memoria de hechos históricos donde cree hallará a la Amanecida. Ese personaje está marcado por la

ebriedad y la desazón de no encontrar la patria (lugar) que busca más que en imprecisos recuerdos de su infancia, por lo que acaba preguntándose cómo merecer la patria “sin conocerte/ vaya piedad”. Poniendo al fin, un nombre a esa invocación la llama Amanecida, promesa de inicio que no lega por lo menos en el texto. La Amanecida no está en el Chaco, ni en los torrentes de febrero que inundaron la ciudad de La Paz, ni en los enfrentamientos de sus pobladores, ni en el pulmón perforado por donde aún respira. Se pregunta por ella “en todas las encuestas” y se busca en todo caso “un dios menor” en la ausencia de todas las festividades. Al final, “solamente queda el curso/ la burla”. Este poemario permite una lectura alegórica que, justamente, lee en esa nominación ambigua “la Amanecida” una metáfora de la patria ausente, como eterna promesa de inicio o de recomienzo.

Este texto pone en escena todo el replanteamiento que como país vivimos en los últimos ocho años. Y si bien se retoma aquella percepción de “este país sin país/ tan solo en su agonía” como escribió cuarenta años antes el poeta Gonzalo Vásquez Méndez, ahora la desazón se confirma porque se trata de un país esperado y buscado pero que nunca se presenta. Todo queda en una burla al buscado, lo que sin duda impactará en un imaginario sin lugar de residencia, sin lenguaje propio con nombres como acertijos e identidades vaciadas.

En esta misma línea puede leerse el primer poemario publicado por el narrador ya de trayectoria Homero Carvalho, *Los reinos dorados*, de 2007. Aquí el autor trabaja las historias alrededor de El Dorado, ese imaginario Paraíso terrenal buscado por siglos en tierras americanas. De boca de su padre, la voz poética hereda la narración y las formas de contarla: “Mi padre/ extiende su brazo/ y abriendo su puño/ sopla la palma de su mano/dejando escapar como ligera brisa/ fabulosas imágenes que se pierden en el aire”. El recurrente tópico de la unión y unidad entre hombre y selva se actualiza en un antes idílico donde cabía el asombro y la falta de nombre. Entre la Amanecida que no acaba de existir y El Dorado, esa conciencia de no estar (o no del todo) en los nombres que nos pusieron, se juegan nuestras fantasías de lugar propio. O en palabras de la poeta Elvira Espejo “Caminando por las pampas de Oruro/ buscando Bolivia/ recogiendo flores de dalia/ llorando siempre he caminado”.

En la siguiente generación de poetas, la mía, 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, rupturas enunciativas y viajes iniciáticos por una ciudad y un cuerpo que fragmentan más aún su identidad. y llena de imprevistos giros. Rodolfo Ortiz ya mencionado antes y Paura Rodríguez completan esta generación con propuestas ya sólidas donde el lenguaje se fractura y problematiza a tiempo de presentar mundos donde campean el absurdo y el desencuentro. Entre los más jóvenes, Jessica Freudenthal, Rodny Montoya, Montserrat Fernández, Pamela Romano y Diego Mejía son nombres portadores de un primer libro donde ya se anuncian original y osadamente algunos giros en nuestra aquietada tradición.

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.
- Carvalho, Homero (2007): *Los Reinos Dorados*, Santa Cruz: La Hoguera.
- _____, *Las Puertas* (2008), La Paz: Plural.
- Cerruto, Oscar (1976): *Cántico traspasado*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República.
- Daher Gary (1992): *Poemas y silencios*
- _____. (1993): *Los templos*. Cochabamba: Arol.
- _____. (1994): *Tamil*.
- _____. (1995): *Desde el otro lado del oscuro espejo*. La Paz: Acción.
- _____. (1995): *Errores compartidos*. La Paz:
- _____. (1999): *El olor de las llaves*. La Paz: Nuevo Milenio.
- _____. (2001): *Cantos desde un campo de mieses*. Santa Cruz: Gobierno Municipal
- _____. (2004): *Desde el agua*. Sin datos.
- 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.
- _____. (2009): *Excavaciones*. La Paz: Plural.
- Monasterios, Elizabeth (2000): “La provocación de Sáenz”. En Paz Soldán, Alba, Wiethüchter, 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): *Llulla/Los Gemelos*. La Paz: Llave de letras.
- _____. (1996): *Febreros*. La Paz: El hombrecito sentado.
- _____. (2000): *Cuerpos del cuerpo*. La Paz: Plural.
- _____. (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): *I taca*. La Paz: El hombrecito sentado.