CUATRO POETAS BOLIVIANOS CONTEMPORANEOS

FOR

EDUARDO MITRE

Darmouth College

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 *Epigramas griegos* (1945), 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 traspasado* (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 opinión, una mayor intensidad poética. Analogías entre ambos escritores: una imaginaria 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, se quiere 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 sienas,
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 raza, ese poema arroja luces y sombras en su sistema poético. Oscar Rivera Rodas¹ lo 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 poema de Neruda culmina en una identificación con los oprimidos. La voz del poeta 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

¹ En su estudio que prologa a *Cántico traspasado: obra poética* (La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario, 1977, pp. 16-17).

comuni3n. Dial3ctica y dram3tica, la visi3n paziana alterna entre la conjunci3n y la disyunci3n, entre el mon3logo y el di3logo, la ruptura y la reconciliaci3n.

En Cerruto, por el contrario, ni puerta ni ventana que se abra. La clausura del orden m3tico, irrevocable y definitiva («Y el aire fino y muerto / y abrogada / la altura de la dicha por el l3gamo del tiempo»), desemboca en una tierra bald3a, sin remisi3n, regida por la violencia y el rencor permanentes:

Ay, m3s que sangre somos
huesos, cal que nos roe
l3grima a l3grima.
Huesos encorvados por el fuego
del orgullo,
astill3ndose de rencor,
helados.

El espacio sagrado se trueca en «degradados templos de arena», y sus moradores devienen «ca3da raza de r3probos», «alcurnia de proscritos». El tiempo ritual y consagratorio se disuelve en reiteraci3n colectiva de la «inepta comedia del pecado» y, existencialmente, en penoso transcurso sin prestigio, sin asombro y sin sentido: «Indigencia de dicha, / d3as como d3as, 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. Visi3n tan intensa y amarga como un3voca. Son reveladores al respecto los dos hermosos poemas, «Casa de Baudelaire» y «Casa de Lope», de la secci3n «Moradas». En el primero se evoca al poeta del *spleen*, de la culpa y la tortura interior: Baudelaire, el h3roe tr3gico exiliado en el mundo y execrado por la sociedad. En ning3n instante aflora en el poema la otra cara de su vida y de su obra, la regida por el erotismo, la exaltaci3n del placer y la aventura. De igual modo, en «Casa de Lope» la persona po3tica 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. Sim3tricos y complementarios a estos homenajes, los no menos vibrantes de *Reverso de la transparencia*, dedicados a Tamayo y a Jaime Freyre. Estos textos en su totalidad, registrando id3nticas experiencias —la fuga, ciudad de la dicha, el desenga3o, la empecinada presencia del dolor—, tienden a refrendar una sentencia moral y metaf3sica: la nader3a de la condici3n 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 se 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»². 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 judeocristiano 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

² Palabras de Cerruto en el libro de Alfonso Gumucio Dagron, *Provocaciones* (La Paz: Los Amigos del Libro, 1977, p. 55).

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 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 e inquietante, como violación e inmolación 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
 desnudas 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 carcoma», «las herramientas del dolo», «la bocina de los adjudicatarios», «los tráns-fugas 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 encarne 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 cual 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 amas.» 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 harto 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 elites 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 determinado. 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, protagonista en cuanto tiende a transformarla mediante el testimonio, la denuncia, el grito de rebeldía; poesía que, está casi de más decirlo, revive o prolonga una secular tradición romántica basada en dos creencias: el poder subversor 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 reímos de la mujer
honrada.

Inmediatamente posteriores a *Sardonia* (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 del «Che» Gue-

vara. 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:

Cuando 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
4.000 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 nos entregan: la de una Bolivia sumida en la miseria, sometida a la explotación, al despojo; destinada, como 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,
para 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 Dream Corporation
 te contarán tu vida en el Reader's Digest.

(«American Way of Life / Bolivia»)

Quiero escribir pero me sale espuma, al cual pertenece el segundo fragmento citado, reitera la imagen sacrificial, martiroológica, 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», «Querella 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, 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, tam-

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 y 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 tu 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 imposibilidad del mismo. La ausencia irá adquiriendo los trazos del adiós. El regreso no es posible debido no tanto a causas históricas o políticas cuanto 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 ya son 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 odio») 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 quedo, 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 a 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 amor 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 poesía³, 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.

³ Destacados ambos valores, es preciso señalar que la exaltación de los mismos no implica un repliegue a una intimidad narcisista ni la consecuente renuncia a la realidad social. El poema «El sueño de Maquiavelo» es, a este respecto, muy claro.

ROBERTO ECHAZÚ: 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 coterráneos 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 altiplánicas como la de Cerruto, la poesía de Echazú invalidaría por sí sola toda caracterización del fenómeno poético basado estrictamente en la geografía e 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 en 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
morían alegremente.
La fealdad los llenó de alegría
ya madura la muerte.

6

Sobre la miseria de su orgullo
edificaron el porvenir.

En su 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 tu 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 tanto 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 subversiva, 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 Ciorán 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 anegar a todos en el mismo absurdo del desmesu-

rado 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 permitidas 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 herrumbre 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 religiosidad 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 ⁴, y los magistrales dibujos, sobre todo el primero,

⁴ Incluido en *Requiem para una república* (Montevideo: Ed. Navigare Necesse), donde se lee: «... La pobreza en las minas tiene su propio cortejo: envuelta en un

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 heroísmos, cae.

Cae

voraz —en la honda espesura que levanta— su baldía soledad.

Y aún entre nosotros, ¿a 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 tu espíritu, una muerte doblegada, ganada», se lee en el fragmento 24.

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 antifona— 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:

viento y un frío eternos, curiosamente ignora al hombre. No tiene color la naturaleza, se le ha vestido de gris. El mineral, contaminando el vientre de la tierra, la ha tornado yerma... Sin pasado ni futuro, esta miseria lo ha envuelto todo. El campamento está simplemente ahí, perdido en algún rincón; fuera de él, la soledad; dentro, la pobreza» (pp. 78-79). Se lee en *Akirame*: «Ay si de tanta soledad nada queda. / Ni lumbres ni fulgor. / Sólo tumbas!»

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

¡Amar!, ¡amar!, ¡amar! en las 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— encen-
derá otro, en la página, contra el olvido, esa muestra invisible de la omni-
potencia de la muerte.

EDMUNDO CAMARGO: LA AGONÍA REBELDE

Salvo el notable prólogo de Jorge Suárez, la obra poética de Edmundo Camargo (1936-1964), comprendida en un único libro: *Del tiempo de la muerte* (1964), no ha merecido hasta el presente mayor atención de parte de críticos y comentaristas⁵. Un silencio injusto rodea, desde su aparición póstuma —a poco de la muerte del poeta—, a una de las expresiones más plenas e intensas de la poesía boliviana contemporánea.

Entre nosotros, ninguna obra como la de Camargo se instala con tanta claridad y contundencia en los ámbitos de la poesía de vanguardia inaugurados por los surrealistas y, en Hispanoamérica, por Vicente Huidobro. Como la de ellos, la poesía de Camargo hace de la imagen, entendida como invención maravillosa o revelación de analogías inéditas para los ojos le-
gañosos de la costumbre, la piedra de toque del poema. Si los surrealistas pensaban en imágenes o éstas pensaban por ellos, como solían afirmar, Camargo bien pudo haber dicho: «Yo siento en imágenes», o más precisa-

⁵ El reciente estudio de Fernando Prada, *La escritura transcursiva de Edmundo Camargo* (La Paz: Ediciones Altiplano, 1984) constituye una notable excepción.

mente: «Las imágenes sienten por mí.» Y, en verdad, lo dice, aunque en otros términos: «el ojo guarda una imagen», «el ojo guarda una llave», escribe en «El guerrero». De ahí la recurrente presencia de los ojos a lo largo de su obra. Visionaria, iconográfica más que musical y rítmica, su poesía es ante todo un fresco de imágenes fulgurantes.

No obstante, la relación establecida entre el poeta y el surrealismo no pretende situarlo totalmente dentro de éste. Si el predominio de la imagen y la naturaleza de su imaginería lo acercan a los poetas de dicho movimiento —de cuyas obras Camargo se nutrió intensamente—, su visión, en cambio, no apunta a los ideales que animaban al surrealismo: cambiar la vida, instaurar la poesía en el mundo y encarnarla en la revolución. Lejos de nuestro poeta las utopías revolucionarias, fermentadas en Fourier, Marx y Freud, que encauzaron la literatura y la acción surrealistas.

Y es que Camargo, si bien sensible y receptivo a las corrientes sociales y artísticas de la época, más que representar a una escuela o seguir un movimiento, encarna un destino. Y un destino trágico. El presentimiento de una muerte temprana —confirmado un Viernes Santo, cuando el poeta contaba apenas con veintiocho años— es la experiencia que modela su visión, la fuente de la que emana el torrente de imágenes en que se resuelve cada uno de sus textos. Ya en «Raíces», uno de sus primeros poemas, leemos:

Cuando aventando las páginas del ave
el árbol se prolonga,
cuando hay días con venda de lluvia transitoria
o el aire convalece de pájaros heridos,
siento un ladrido largo entre mi sombra
cansada de olfatear detrás de las cosas.

Es el presentimiento de que un día
cerrarán nuestras órbitas con una cruz de barro
y las palabras que apenas percutimos
puedan anclarnos el alma a la garganta
para siempre.

Presentimiento que, en «Oficio», es ya certeza:

Yo sé que he de morir un día
en que no encuentre mi soledad junto a mi sombra
habrá un olor a casas barbadas por el musgo
y un aire lleno de rostros olvidados.

En tal sentido, sus poemas son, como él diría, «naipes de una sola imagen». Su poesía no es tanto «todo aquello que tiende a perpetuar el minuto

velando el rostro de la muerte» —como escribe en una nota poética—, sino más bien lo que a continuación añade: «Sea muchas veces llegando a descarnar este rostro hasta el horror mismo que la retiene.» Y, en verdad, lejos de velar el rostro de la muerte, de urdir una evasión o ilusión que la niegue, Camargo la enfrenta, contemplándola en su oficio destructor que opera en la vida y, más allá de ésta, figurándola en la implacable alquimia subterránea de los cuerpos enterrados:

La muerte no cosió los costados
la carne es telaraña revistiendo los huesos
el corazón sacude sus cadáveres
como un hacinado crematorio.
Miro tu rostro han volado los pájaros
mis manos se hunden en ti, lodo
adherido a mi lodo,
tu carne segrega cuervos a mi costado.

(«Yaceremos aquí»)

De este modo, Camargo pone en escena, con toda crudeza, el teatro de la muerte. Y así la revela. Presentida desde su adolescencia, presente de principio a fin en su obra, la muerte —repetimos— determina la experiencia del cuerpo, la erótica y la cosmovisión camarguianas, tres aspectos o escenas en que se desarrolla ese fúnebre teatro.

Jorge Suárez, en el mencionado «prólogo» a *Del tiempo de la muerte*, señala con acierto algunas repercusiones vallejianas en el lenguaje de Camargo. Al margen de esas resonancias tonales y expresivas, patentes sobre todo en poemas como «La anciana», afinidades más profundas todavía unen a ambos poetas: un doloroso sentimiento de la existencia y, tanto como eso, una idéntica experiencia del cuerpo. Como en el autor de *Trilce*, el cuerpo en Camargo es siempre visto y sentido en su dimensión dérmica, glandular, ósea, y casi nunca en los prestigios o desprestigios de la piel relumbrante u opaca, lisa o rugosa. Distante de las plásticas superficies con que se presenta generalmente en los modernistas y aun en varios surrealistas, la de Camargo es una visión anatómica, radiográfica del cuerpo:

El corazón encarcelado:
araña retenida entre sus propias redes.
Los huesos
para un día construirse
en órganos siniestros donde la noche entube
su aliento con olor a estrellas oxidadas.

(«Raíces»)

La piel —membrana, tejido celular— es tan sólo la página inmediata, el primer borrador, donde el tiempo imprime con pulso vertiginoso su caligrafía destructora: «El tiempo nos penetra por los ojos / estamos llenos de su cal y de su viento», escribe en «Estrella deshabitada», afirmando así el carácter corrosivo y virulento del asedio temporal. Exterminador instantáneo, el tiempo no desgasta, desgarrar; no roe, corroe con la celeridad incontenible del ácido. El tiempo: tormenta (y tormento) de instantes filosos y fatales. El poema: sudario de imágenes causadas por la punción y la penetración incesantes:

por el otoño mártir en su costado de limón,
por la piel de sombra que el sol ha degollado,
por la encorvada hoz
anciana y prisionera tras barrote de trigo...

(«Consonancia»)

el deseo de abrazarse a las cosas,
de lamer los ácidos del viento que nos gasta
y este sobrevivirse en medio de la tierra
mientras el sol gotea horadándonos la piel

(«Raíces»)

La sal trunca los arcoiris petrificados
sus lienzos agujereados de fósforo

(«Apoteosis del mar»)

El poeta multiplica hasta el paroxismo las imágenes sacrificiales que evocan el martirio del Cristo en la cruz: «El corazón me duele a telaraña de lluvia tejedora / y me suenan los clavos de mi crucifixión», exclama en «Oficio». El tránsito por el mundo como un viacrucis, latente en su obra, hace necesario delimitar el alcance de los signos cristianos en ella.

La visión camarguiana no responde a un dualismo religioso entre cuerpo y alma, materia y espíritu, aunque uno que otro fragmento pueda sugerir lo contrario. La contingencia y la corruptibilidad inherentes al ser permanecen, para el poeta, ajenos a la voluntad y libertad humanas. Son, en realidad, un *fatum*. Ello explica la ausencia del tono moralista y sentencioso —tan frecuente en nuestra poesía— que distingue a su voz. Despojada de la conciencia de culpa, su poesía, en contrapartida, rezuma un hondo sentimiento de desamparo, de orfandad ontológica: «Llevo un entierro en mi alma / y el recuerdo de un día que llegué sobre el mundo / a la muerte de un dios en orfandad.» Si Camargo, aquí como en otros textos, alude con frecuencia a la divinidad, no se refiere (como Vallejo) al Dios cristiano —providencial o indiferente, cruel o piadoso—, sino a un dios, nominado siempre en minúsculas, inaccesible, ante el cual no caben ni la

súplica ni la imprecación, ni la sumisión ni la rebelión. Se trata, en palabras de Camargo, de «un dios mortal / cuyo rostro jamás conoceremos». Asimismo, su concepción del cuerpo no sufre del estigma judeocristiano de la caída, tampoco goza de la esperanza en la resurrección de la carne, dos rasgos esenciales que, aparte de diferenciarle nuevamente de Vallejo, inciden radicalmente en su erótica.

El erotismo de Camargo se halla regido por principios o fuerzas que sobrepasan la individualidad y no, como tradicionalmente se lo concibe, por las leyes personales y pasionales de la simpatía y la atracción. En rigor, más que de erotismo habría que hablar de una sexualidad cósmica que implica aun a las cosas, dotándolas de atributos sexuales, y en la cual la pareja humana, reducida a mero instrumento, es ignorada como conciencia trágica tanto en su miedo a la extinción como en su deseo de eternidad. Vivir, por ello, es agonizar: «Horrible es esta muerte llevada a cabo en vida»; saber a cada instante retornando al «útero arcilloso» de la Madre Tierra y, al mismo tiempo, sentirse penetrado por ella: «Yaceremos aquí eternamente penetrados.» La muerte: hueco y árbol, útero y falo. Procrear, entonces, es prolongar el teatro de la muerte y, en lugar de vencerla, extender sus dominios. Y los de la vida, su cómplice. Creación y destrucción, Eros y Tánatos, antes que términos antinómicos, son complementarios; ambos se alimentan a través del cordón umbilical de las vidas y las muertes:

Tras un sopor de abejas infecundas
y espectrales doncellas ahumando un sueño inesperado
el Angel estableció un acre calendario
tendió sus arcoiris fermentados en lluvias submarinas
tañó el hueso con un nuevo ropaje de deseo
y los hombres prolongaron su muerte
al acoplarse
sobre los crematorios de su sangre antigua.

(«El ángel del amor»)

El erotismo determina (e ilumina) la analogía camarguiana, la cual no establece correspondencias entre el cielo y la tierra, sino entre ésta y lo subterráneo, entre lo visible y lo encubierto, la flor y la raíz: «los trigales rojos como la barba de los muertos». Analogía visceral, vertical y siempre descendente, como si todo tendiera a caer imantado por el vientre magnético de la tierra. Incluso lo aéreo y sus signos —el ala, el pájaro—, que en tantos poetas expresan movimientos ascensionales y triunfales, simbolizando el júbilo y la libertad, adquieren una gravedad pétrea («la pesada respiración de las palomas»), una dureza metálica («rudos pájaros picotean

las campanas») y, más cruelmente, un furor voraz: «Palomas de cal devorarían tus senos.» Si el poeta alza los ojos, no contempla más que nuevos signos del desgaste repentino: «Los pájaros descascarábanse del cielo.» Un proceso metafórico de solidificación confiere a lo etéreo la carnalidad del cuerpo inolado («Entre muñones de viento / pidiendo su limosna de hojas»), a tal punto que aun el espacio, el puro y simple espacio, deviene coreografía sangrienta; su extensión es prisión y pasión: «esta jaula de pájaros cosidos al espacio».

La analogía vertical entre lo aéreo y lo subterráneo comporta una cadena de mutaciones de lo orgánico a lo inorgánico, y viceversa. Estas manos con que escribo, estos ojos con que miro lo que escribo, esta voz con que lo digo, sólo son figuraciones transitorias que otrora revestían otras formas: «Sobre la rama de mi lengua trinan pájaros / que en otros siglos brotaron de bosques carbonizados.» El universo es escritura; más precisamente, un extenso y secular palimpsesto en el que una forma transparente otra sobre la cual se imprime: «La hoja seca donde se palpa el rostro de los viejos planetas.» Transfiguraciones sempiternas de la materia que, borrando las fronteras entre lo animado y lo exánime, dan paso, por momentos, a un impulso místico de identificación con el todo existente, llegando, distante de la resignación, a una aceptación deseosa de la muerte como un alto grado de comunión:

Quiero morar debajo de la tierra
 en un diálogo eterno con las sales, raíces
 mis cabellos
 arcilla mis palabras
 donde nunca me hieran tus ojos sembradores
 entre un pueblo de muertos tabicada mi boca.
 («Población subterránea»)

Sin embargo, estas afirmaciones casi dionisiacas son excepcionales, apenas pausas que acentúan finalmente la tensión angustiosa dominante en el poeta. Y es que, para Camargo, el Universo no es una sinfonía —en la que cada ser representaría una nota del acorde universal—, sino una maquinaria gigantesca * («Los mendigos buscaban las solares encías de las ruedas diurnas»), y los seres piezas de su engranaje y también su combustible, como en las «máquinas deseantes» de Deleuze y Guattari. Así, todo se mecaniza, se convierte en aparato: lo mineral («La piedra se abre como una oreja / maquinaria bien aceitada»), lo vegetal («El bosque me-

* La incursión de los tópicos del mundo mecánico en la poesía camarguiana obedece a esta visión raigal y no —como en los futuristas— a un deseo de novedad ni mucho menos a una exaltación ingenua de la modernidad.

tió en movimiento su mecánica»), lo animal («Mi viejo perro ha derramado sus fuelles / sus órganos atentos») y, finalmente, lo humano: «Las manos retenidas / como maquinaria / de un reloj muerto en una hora.» Pero, a su vez, lo mecánico se humaniza hasta devenir un cuerpo erótico; metamorfosis doble, claramente expresada en «Egloga y humo»:

Juan tiene los engranajes
pone en movimiento su mundo de fierro y humo
y el humo sale al mundo en un grito carbonizado
y crece como una mujer grávida
y nos busca

.....
Juan no puede controlar su corazón
un engranaje que también coincide y pone
en marcha
el pequeño mundo de su mujer
de senos rosados y agridulces.

Leviatán mecánico, en cuya marcha colaboran fatalmente los seres y las cosas, el Universo produce cuerpos, imágenes, pero no símbolos ni sentidos. La cosmovisión camarguiana descarta toda metafísica. Cada vida, que emerge del caos primordial —de ese «ruidoso océano de las formas»—, brilla por un momento para luego volver a él y devolverle su prestada existencia. La vida, ciclo incesante de metamorfosis, víbora que se muerde la cola, arma su alucinante teatro de repeticiones: «Nos soñaron nuestros antepasados / nos soñarán los hijos de tus hijos.»

Entre la creación y la destrucción, entre la germinación y la putrefacción, entre la llama y la ceniza, la poesía de Camargo —arco tensado por extremos— dispara sus imágenes agónicas y rebeldes, deslumbrantes y siempre certeras.