

## DEL SURREALISMO A LO SOCIAL EN LA POESÍA BOLIVIANA

Por Julio de la Vega

Es del todo acertada la frase del famoso escritor argentino Julio Cortázar en la que advierte, refiriéndose al Surrealismo, "cuidado con ese muerto vivo", para calificar la vigencia de ese estilo que cumplió frescamente sus cincuenta años.

Cuando André Breton en los años 20 propiciaba una nueva poesía y reunía a su alrededor lo más saliente de una juventud iconoclasta, que individualizada podía responder en algunos famosos nombres como Aragón, Baron, Boiffard, Carrive, Crevel, Deltoil, Desnos, Elouard, Gerard, Lumbour, Malkine, Morise, Neville, Noll, Peret, Picot, Soupault o Vitrae... salida del fragor de la Primera Guerra Mundial sin saber que le esperaba otra a unos cuantos años vista y trataba de definir lo que quería que fuera esa nueva poesía diciendo "un puro automatismo síquico por el que se pretende expresar, ya sea en el lenguaje hablado, en el escrito o en cualquier otro modo de comunicación, el verdadero mecanismo del pensamiento, con ausencia de todo control ejercido por la razón y sin ninguna preocupación moral o estética" estaba sentando las bases de una verdadera revolución poética, en escala mundial, pero lo que no sabía Bretón y tal vez no lo supo ni en 1963, poco antes de morir, que tales nuevas formas poéticas y su ansia renovadora llegarían también a Los Andes, a un país ciertamente poco desarrollado en lo económico, pero que siempre se preció de ser depositario de una cultura ancestral y de adherirse a una europea de tarde, mal y nunca, pero de los mejores resultados en el Romanticismo y de una proyección de dentro hacia afuera —no ya una recogida de fuera hacia dentro— en el caso del Modernismo, a través de su puntal Ricardo Jaimes Freyre, pueda venir a recoger sus frutos y hacerlos germinar veinte años después. Si en la "Rive Gauche" surgía después de 1914, aquí se lo cosechaba luego de 1944.

Indudablemente que esta cosecha fue —como en el caso de los surrealistas españoles de la Generación del 27— una postura de adaptación al me-

dio, de toma de conciencia en el hecho de enfrentarse con el pasado en busca de una ruptura. En cuanto a la tardanza en su aparición en Bolivia habría que aplicar las frases de André Rousseaux en su "Panorama de la literatura del Siglo XX": "No existe ni novedad tardía ni secuaces retrasados capaces de seguirla, cuando se trata de un movimiento creador, a partir del cual la vida vuelve a ponerse en movimiento sin cesar".

Si el surrealismo francés reposa en una creencia superior de ciertas formas de asociaciones de la potencia del sueño o del juego que se desinteresa del pensamiento, tratando de destruir todos los otros mecanismos síquicos y sustituirlos por un intento de solucionar problemas vitales, en Bolivia no se hace cuestión científica, porque ni siquiera el psicoanálisis, en estos años, pasa de pequeños círculos especializados amén de algunos literatos y el hecho surrealista se queda encerrado en una sola generación y se proyecta después de aquellos 44, no crea escuela por algunas aisladas voces. Sin embargo, el prestigioso crítico argentino Anderson Imbert, supo recoger algunos de estos nombres y su inquietud en sus referencias a la poesía joven de Bolivia vista desde sus estudios latinoamericanos, y más tarde, el poeta surrealista argentino, Aldo Pellegrini en su "Antología Surrealista de la Poesía Latinoamericana", Buenos Aires, incluye un solo poeta boliviano de esta tendencia al que nos referiremos después.

Los bolivianos, sobre la franja de su contemporaneidad, en cuanto al tiempo, pasado y presente, repetición y adopción, recuerdo y creación, y un solo paisaje interno: el del mundo onírico, lo revela como instrumento del lenguaje directo y por él resulta su mejor efecto. Comienza así una especie de reportaje de un mundo desconocido hasta entonces para la poesía boliviana.

Si puede saberse dónde comienza lo directo en ese lenguaje, no puede saberse dónde termina, porque es deliberada esta falta de solución. Porque, además, el mundo onírico no tiene una puerta determinada de salida. Prolifera laberintos que no pueden ser inscritos en una sola dirección y a veces vuelve al propio interior por su infinita sucesión de calles y planos. Si tiene lo elemental, también posee lo complejo y de esa contradicción aparece lo directo en su estado más puro.

Si el surrealismo francés en su iniciación, para ligarse con la poesía, como un pie de apoyo exclamaba "decíamos ayer" para reiniciar la actividad poética luego de la conflagración mundial terminada en 1918, según Mauro Armiño, con vencedores y vencidos, pero con todos derrotados, como sucede en todas las guerras grandes y pequeñas, recomienza ese surrealismo por clamar por la poca lógica de la realidad, empezando de nuevo con un baluceo

## DEL SURREALISMO A LO SOCIAL EN LA POESÍA BOLIVIANA

infantil, bien llamado por sus creadores "Dadá". En Bolivia el equivalente a esa realidad bélica (había habido también una conflagración en el país, pero los surrealistas bolivianos tenían como promedio 10 años de edad cuando ella finalizaba y a sus veinte años esa realidad sólo los alcanzaba como historia o eco político), estaba en un paisaje de montañas áridas, de gris predominante para sus pupilas, de frío clima y de parecido lunar, como lo afirmaba la metáfora común, sin pensar que un día se mostrarían fotografías que acordaban con la metáfora, resultando también que, además de esa esencia agresiva del paisaje, conformaba una perfecta atmósfera onírica y por tanto surrealista.

Por eso adviene la palabra como un borrado de la profundidad en el sentido filosófico, pero con articulación, sincronismo y relación de determinación entre paisaje y estilo poético. Mutaciones técnicas que desplazan las codas del realismo, cambiando lo estético en transmisión. Modificando el hecho reducido en hecho reconducido. Lo figurativo se hace figurado en sus aspectos de primera visión, aunque estén apegados a vivencias internas entre las que también pueden encontrarse repercusiones sociales. Por eso lo aparente alógico a veces se torna ideológico y se transforman los grandes temas de la poesía boliviana, logrando, como en las composiciones dramáticas, una especie de agnición, porque la cualidad se va revelando mucho después de conocidas, vistas u oídas, las poesías, pues los surrealistas nuestros, acuden en su tiempo, mucho más a la palabra hablada que a la escrita. La antesala de la búsqueda estilística se da en la especularidad, en su acepción de transparencia y brillo irradiante, creando de esta manera una perspectiva del lenguaje que origina un metalenguaje, un más allá de lo hasta entonces conocido como límite de expresión poética, por un mayor movimiento en las imágenes y una música surgida antes de lo evocativo, ahora de lo conceptual, produciendo una suerte de perspectiva sonora, porque la acrobacia artística no está solamente en el espectáculo de las frases que crea el lenguaje, sino en una cadencia rítmica que surge de los planos sucesivos, por la disociación de un objeto central. Es la defensa contra la impresión de realidad que se origina cuando el sujeto está en primer plano. La fractura no se produce solamente en el plano visual superficial sino también en la profundidad y la doble cognación del rompimiento crea en el lector una actitud ideológica y lo verdadero, lo auténtico, lo natural de una poesía con sus cánones originales de los que parece venir, determina una respuesta paradógica al transformar los sueños en realidad. Ese proceso predispone al lector a la adhesión y participa como nunca al lado del poeta, porque lo siente intérprete, más que creador, quizá adviniendo que era también (el poeta), por estas nuevas formas y con estas formas, un adelantado de lo que inmediatamente sería el poeta social.

Si los padres del surrealismo se servían del lenguaje indirecto para expresar su automatismo, los bolivianos lo hacen por lenguaje directo, creando a la distancia una especie de infidelidad que, sin embargo, mantiene el gran principio de los maestros, cual es el de exceder al realismo, pero manteniendo al hombre en un marco de sueño y él asentado en un pedestal de concreto, o mejor dicho, de concreción. Esto crea el estímulo para la poesía social y el surrealismo boliviano resulta la sinestesia, pues la poesía social es la reacción a ese estímulo aplicado. La aparente hipóstasis se deshace porque sus fenómenos llanamente explicativos da por resultado no una consecuencia ideal, sino una real. Mientras los franceses y su fantasmaticización se oponen en la anterioridad a este surrealismo tan real, la posibilidad de alterar el modelo definido, se transforma en su continuidad porque mantiene el principio general entre lo específico y lo equivalente, marcando toda una época de reflexión en el verso que está en el metalenguaje del surrealismo puro.

Los signos de puntuación, a partir del momento en el que existen, tienden a integrarse al funcionamiento general del lenguaje. Frecuentemente corresponden a una pausa importante de la emisión oral, o a ciertos hechos fónicos de orden suprasegmental, como la entonación interrogativa, pero el surrealismo suprime este acomodamiento riguroso y lo torna voluntario levantando así otra barrera idiomática.

Sin demarcación de niveles, la culminación del poema siempre será una sorpresa y muchas veces un enigma, sobre todo para el público acostumbrado hasta entonces a un final lógico. Suprimidas por asendeton grandes trozos de los períodos en la descripción poética, apartándose de todo sistema, nuestro surrealismo ni en el detalle ni en la amplitud, fue icónico, porque de una obra cerrada en el modelo original, pasó a una abierta en el reflejo. Abierta no en el sentido que le da Octavio Paz de ensanchar o cerrar los límites de la obra, sino en uno, menos especulativo, de mayor o menor comunicación, sobre todo teniendo en cuenta el público boliviano y hablando siempre de éste en relación con su reacción frente al surrealismo francés y al boliviano, resultando ambos ante ese público como la posibilidad de un verso de significación mayor. En este barrido de las palabras hay, sin embargo, una cualidad permeable que deja pasar su sentido y por eso la imagen es el camino hacia ella misma y el sitio donde llega a acceder la poesía, cumpliendo su principal función de ser productora de diferencias y reproductora de semejanzas.

Quiero decir que la verdadera creación está en este segundo aspecto, en el sentido netamente poético, puesto que esas semejanzas vienen dadas con toques de innovación. Si antes se decía, por ejemplo, "mejillas de rosa" ahora se puede decir, también por ejemplo "Son un telón tus mejillas entre mi beso

y mi sensación". La apertura se convierte en una avenida de doble vía: la que lleva a la comprensión del lector o del escucha y la otra, que parte del lector o del escucha para asir la comprensión, despertándose así la disposición intelectual en ese lector o escucha que hasta entonces había sido simple adhesión estética. El glosario de palabras a emplear será un bolsón de doble fondo, amplio para el poeta y repleto en la mano del lector convertida en garra de sensible tacto, por la búsqueda y la incitación más decidida, en vez del goce simple que no posee el ánimo de llegar a la comprensión. Antes un campo de imágenes tenía por respuesta un campo ausente en ese sentido. El campo del lector se llena ahora con su imaginación, porque la imagen penetra en él y constituye una unidad tan absoluta que lo absorbe. A un fondo opaco sucede uno brillante porque recibe una imagen plena de signos.

Las voces aisladas que hicieron el surrealismo boliviano y que en un principio, como veremos más adelante, fue una sola voz, sintieron una urgencia de novedad, presentada por un glosario distinto de palabras, como ya dijimos, en vez de un discurso explicativo se utiliza una especie de enunciación de lo irreal. Este proceso exigirá, por contraste, que el lector busque estar representado para conseguir el acceso al poema, por eso se le da una oportunidad mayor de juego mental que en el poema común. No se trata de una identificación personal sino de un reconocimiento de situaciones mediante un reflejo, como si se situara, al estar frente al poema, frente a un espejo, con nebulosidades en su superficie más que con la luminosidad del cristal. No es la pura intelectualidad sino que a ella se añade la asociación, como un recuerdo de sueños que ha tenido alguna vez y, por supuesto, de sus mejores pesadillas. Se me dirá que no hay pesadillas mejores ni peores, que todas son horribles, pero el sentido que quiero dar al adjetivo comparativo mejor en mi ejemplo es el de que la pesadilla supera al sueño como material poético surrealista.

Esto no quiere decir que el poema surrealista está preorganizado, pese a que su construcción parezca realizada sobre palabras planas, pero al no establecer una sucesión cronológica de ellos, una ordenación que obedezca a un proyecto antelado resulta espontáneo terror por la simplicidad en el poeta y un rechazo a todo argumento condescendido.

El poeta es también una célula en el organismo social. Relaciona esa sociedad con su geografía espiritual, pero el poeta surrealista hace avanzar esa sociedad y la relación se establece entre el grado de vanguardia de ese poeta y la apertura de esa sociedad o su reacción ante ese grado de avanzada que inicia el poeta. Singularmente en el caso boliviano la sociedad acogió, no sin asombro o polémica, la novedad y le dio su adhesión. Hasta podría

decirse que la entendió, lo que resulta insólito si se trata de poesía y mucho más si es de vanguardia. Lo que Alain Bousquet escribía en mayo de 1968, arguyendo "que también era responsable el lenguaje" refiriéndose a los acontecimientos revolucionarios en que la juventud comandó en París una postura de rechazo hacia lo establecido, según Bousquet —repito— se produjo porque el lenguaje ya había sido revuelto por la juventud y la adhesión del público se logró porque el rechazo a la literaridad había sido previamente cultivado. En este sentido la poesía surrealista boliviana anticipa la social y a veces se entronca en ella, no por similitud formal sino por el lenguaje agresivo y la ideología, fue también un rechazo a la literaridad vigente hasta esa época. Es decir de oposición a un lenguaje oficial, o a lo que ello represente, no sólo escrito en poemas sino en leyes y disposiciones que sostenían ese orden y esa sociedad.

"La experiencia poética por un lado, desde Rimbaud hasta Dadá y el Surrealismo, habían alcanzado su meta: probar que el lenguaje sugiere otros lenguajes y que la "presión" de las palabras puede saltar de imagen a imagen", dice M. Cohen, en su análisis histórico de la poesía francesa para concluir que esa poesía sólo es de búsqueda desde la Primera Guerra Mundial. Esta búsqueda no aparece ligada a un principio ni sistematizada en la poesía boliviana. La búsqueda es más bien el encuentro de una salida única, la objetividad que hace pasar las viejas antinomias al futuro de las nuevas. El público entendió que de la contradicción surgía algo nuevo. Por otra parte, no se trataba de llegar a todo público, sino a cierto público, en el que también se contaban poetas y escritores lo que hizo la coexistencia pacífica y por lo tanto el ejercicio libre del verso libre. Si se produce alguna iconoclasia no adviene por la lucha sino de un modo natural.

Uno de los grandes principios del surrealismo según Cohen, el rechazo del puro progreso material para afirmar la condición de exiliado de la sociedad y del desprecio por los símbolos del progreso se hizo prédica en el verso surrealista boliviano como se verá más adelante en los ejemplos a leerse.

El surrealismo francés se proponía cambiar las estructuras del conocimiento y del pensamiento, con el fin de resolver en una realidad absoluta, en una sobre realidad, estados tan aparentemente contrarios como el sueño y la vigilia. Aspirando a crear una crisis de conciencia para cambiar al hombre. En el surrealismo boliviano, la crítica literaria es tan incipiente en esa época que ni siquiera se da cuenta del fenómeno, ni de su tardanza en presentarse, ni de las diferencias y similitudes con el francés, menos puede establecer si esa crisis se produce. Pero la crisis que entonces se produce es política y no puede vanagloriarse la poesía surrealista boliviana de haber contribuido a su esta-

## DEL SURREALISMO A LO SOCIAL EN LA POESIA BOLIVIANA

llido, pero si de haber dicho en verso lo que después se dijo en prosa. Lo que pasó —como casi siempre suele suceder— fue que el papel revelador estuvo a cargo de la poesía y la ejecución a cargo de la política. En esto viene a repetirse la historia del surrealismo francés, que a poco de andar empieza a repartirse en varias cabezas por causa de la política. Aquí la política cumple también ese papel de escisión entre los poetas. Se califica a esa poesía de producto de un castillo incomunicado. "Avec moi c'est l'absolu" decía Antonin Artaud y por eso lo expulsaron. Ya que por la frase demostraba la postura anti compromiso. Nada de compromisos sociales no políticos, menos económicos. No interesa que después llegara en 1937 la reconciliación Artaud-Bretón. Entre nosotros se dio una especie de compromiso sin compromiso, una adhesión, individual y no de grupo a ciertas ideas políticas que no alteraron el estilo de esa poesía. La atracción para los políticos podía estar en algún matiz social que surgía de ella. Pero después, los que se comprometen en lo político, buscaron que el compromiso poético se vuelva político. Como eso era inadmisibles, lo político crea e inventa el compromiso, sin que en rigor exista. La poesía sigue por su camino y no le interesa a la política, lo que sí le interesa son los poetas, busca apoderarse de ellos y lo logre o no lo logre dice "son nuestros" y así nace un mito. Esto es tan cierto que luego se verá como al nombrar algunos poetas del surrealismo boliviano, podrá comprobarse como no pudieron ser absorbidos por una política militante, aunque la política los haya querido usar o adherirlos a ciertas doctrinas. Aquí no ocurre la pelea francesa ni, por tanto la reconciliación, porque lógicamente, si no hubo la primera mal podía surgir la segunda.

Tampoco aflora en sentido estricto una "Revolte des pantoufles" que refiere Roger Caillois aplicando la frase a los franceses. Eso sí, como aquellos, consideran verdaderos frenos de la expresión las reglas de la prosodia y de la rima. Pero esto aparece en forma tácita en la poesía boliviana, no se escribe un método ni un manifiesto anti, al respecto. La oposición está en las resultas más que en la proposición. Incluso habrá rima y prosodia cuando venga en gana y en conveniencia, porque se trata de situarse contra el artificio y no contra el arte. Los franceses proclamaban que la revuelta no debía ser ni total ni vacía. Los bolivianos coinciden, puesto que al no manifestarse en declaraciones expresas no puede haber revuelta total y no es vacía porque las ideas renovadoras surgen del propio contenido del poema, como expresión de pensamiento y forma nueva que adopta. El físico descubre gracias a su tiempo y el escritor a pesar de su tiempo, dice Jacques Laurent, aludiendo a la modernidad de la poesía francesa, los bolivianos descubren que girando con formas nuevas sobre las mismos ejes, pueden caer en un Neo Modernismo que no les sirve porque no quieren continuar sino empezar. Sin embargo, no se

busca como fin último el derrumbe del edificio poético anterior, ni siquiera su ablandamiento. Lo nuevo surge por oposición y no por negación. La negación implica una postura polémica, un estar en contra. Una partida sin considerar un punto límite ya vencido, porque es indiferente que exista ese punto de referencia. Partir, simplemente, hacia lo nuevo por lo nuevo, sin siquiera la pretensión de querer ser nuevo. El surrealismo llega a Bolivia por vía aérea, sin escala en ningún punto latinoamericano, porque no se relaciona con las apariciones del movimiento en países como México, Brasil, Argentina, Chile, etc., sino que el contacto es del amplio arco París-La Paz. Aunque viene volando, paradójicamente, tarda casi treinta años. Ni siquiera el Neruda de "Residencia en la tierra", estando tan cerca por el idioma, la distancia y la postura político social, puede llegar antes. Llega a La Paz, después de los franceses. Es más, se lo conoce surrealista y se lo descubre surrealista, luego de encontrar en su estilo reminiscencias de los franceses, especialmente de Aragón. Es cierto que Neruda influiría en estos bolivianos, pero más por su textura cósmica de poeta social político que por surrealista.

La relación de los surrealistas bolivianos con Francia no es de obediencia incondicional ni de adhesión doctrinal a una escuela. La "dependencia" es sólo formal y no de "argumento". La gran amplitud del universo onírico los acerca en cuanto a que todos tienen cabida en ese inmenso círculo, pero el pequeño mundo íntimo del sueño propio (entendiendo por tal algo así como una trilogía de Dios, Patria y Hogar), los separa y los limita. El "tellequellismo" o "talcualismo" (si se quita a la palabra su origen francés), es decir, el señalamiento preciso de objeto y su repercusión valorativa que lo define tal como es en el ámbito de la creación poética, configurando lo que se llama la existencia literaria del poema, sin llegar a los extremos de trepar a una alta torre donde el poeta sea, él mismo, la jerarquía, la disciplina y el culto, que hacen el acto de la poesía según Jacques Laurent.

Este surrealismo boliviano tiene la humildad de no erigirse en escuela, de no sistematizarse a través de epígonos, de no querer ser más de lo que es: una aparición dentro de una poesía nacional, un surgir por sorpresa porque no hay síntoma que lo anuncie ni prepare su venida. Ni profetas ni evangelistas en el camino o la encrucijada desde donde se manifestará en forma fantasmagórica y silenciosa. Cuando ya está en marcha concluirá su pureza original al buscarle un contenido, acción que como siempre corresponde a los otros, a quienes quieren encontrar la existencia de un contenido y hasta de un fin específico. Fue así que esta poesía devino en social y el público llegó a ella y la banderizó, porque encontró un más allá de intenciones, palabras como signos de comunicación y entonces el compromiso es más por haber



sido comprometido que por haber querido comprometerse. Una actitud aceptada sin duda, pero por las vías de la concesión antes que por las de la premeditación.

La preterintención, como dirían los juristas, lleva a la consecuencia, después asentida pero deliberadamente buscada. Muchas veces el lector inventa al poeta y aquí lo inventó con tendencia y todo. Claro está que la tendencia encontrada era motivada, como si los deductores de ella hubieran aplicado el refrán "Cuando el río suena"... Pero el artista cree constantemente en los compromisos, ellos cambian, es todo, según la famosa expresión pronunciada por el escritor Vercors en un debate sobre la obligación política y el arte que organizaron en 1952 los escritores franceses.

Si este sino de haber caído en lo político, es un sino tan boliviano, hay otros rasgos que no son tan localistas, pero que, en todo caso, mantienen la esencia americanista en su filosofía telúrica en vez de la escapista y al europeísmo opone el americanismo. La máxima del realismo primario "yo he llamado manzana a la manzana y ella me ha contestado: mentira" puede repetirse llamando manzana a la manzana y que ella contesta: verdad, pero aclarando que esta vez se trata de una manzana de edificios, que también puede ser mordida, aunque esta vez por una pala mecánica que abrirá la nueva avenida echando abajo las casas viejas. Esa diferencia entre manzana y manzana es la diferencia entre poesía y poesía. Nada más que un punto de vista, una referencia sobre la que uno cree o no, según conceptos, poder de atracción o cualidades adheribles y aprehensibles que presente, por eso el surrealismo boliviano es también un surrealismo de lectores, que en muchos casos fue también de espectadores, ya que el medio de presentación de estos poetas fue la palestra más que el libro o el diario, un garcialorquismo sin La Barraca y sin el teatro, quizá con la teatralidad por lo que tenía de espectáculo y de insólito en las presentaciones del grupo: espectacularidad que está en el verso, en su teatralidad, su pirueta o su funambulesco estallido, que pese a su aparente aparatosidad en el movimiento externo, que llega fácilmente al público, precisamente por ese público se descubre que detrás de la acrobacia, aparecen los reclamos populares que interpreta el poeta por sí y ante sí, sin ser elegido para ello, sólo por actor de su propia decisión, por eso no se dio el caso de poetas recibiendo órdenes de hacer poesía por quienes no eran poetas, es decir, no existió una "línea general".

Es probable que el humor negro propio del surrealismo francés, contrapuesto al humor blanco del dadaísmo, productos de asociaciones gratuitas, se mezclen en el surrealismo boliviano y originen un humor gris, porque su esencia principal está en la sátira corrosiva, como embrión de lo que después

esgrimirá la poesía social con mayor sentido de crítica, pero con menos espontaneidad. En este humor gris hay rasgos de caricatura, esbozos anatómicos o psicológicos, fragmentos y pedazos de muñeco risueño, como los arlequines y musicantes picassianos. El dibujo deformatista, caricatural y cruel pero realmente diagnosticable de Goya. Los ejemplos tomados textualmente de los poetas: "La indemnizaron con su olor las notariás y era la alternativa del pez o la pianola" . . . (Gustavo Medinaceli); "Y Agripino se retuerce, se angula y desnivela, no es un zángano, . . ." (Alcira Cardona), nos hacen ver el camino de cada uno de ellos, pero también la relación. No habrá una transición entre la poesía anterior y la siguiente, es decir entre la anterior al surrealismo y la que le siguió, la social, ya que al medio de las dos surgió el surrealismo, como ocurriera en los casos del impresionismo al cubismo, del Siglo XIX al XX, o del dadaísmo al surrealismo francés. En cambio pasó algo parecido, con las distancias debidas, a la actitud de los surrealistas españoles de la llamada "Generación del 27", porque como en éstos no es automática ni espontánea sino que tiene razón de ser, según manifiesta Juan Manuel Rosas, profesor español que estuvo en Bolivia, quien dice en su libro sobre la Generación del 27, refiriéndose a su surrealismo que en él palabra, signo y comunicación son una relación sucesiva. Palabra para definir, signo para limitarse en la idea y comunicación para mostrar todo un estado.

Bretón nos cuenta el origen de la palabra surrealismo: "Il y a un homme coupé en deux par la fenetre". (Hay un hombre cortado en dos por la ventana). La frase no da lugar a equívocos, por ella se llega a lo creíble, a la representación visual: un hombre caminando y fragmentado a su media altura, por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo. A no dudar se trata de un simple enderezamiento en el espacio de un hombre que mantiene suspendido en la ventana. Pero esta ventana, habiendo seguido el desplazamiento del hombre, me hace caer en cuenta que el asunto concernía a la una imagen de un tipo determinado, demasiado rara, que me hizo surgir rápidamente la idea de incorporarla a mi material de construcción poética. Luego tomó lugar una sincronización apenas intermitente de frases que apenas me sorprendieron y me dieron la impresión de una gratuidad tal que el imperio que yo ejercía hasta entonces sobre mí mismo me pareció tal ilusorio que sólo desee poner fin de inmediato a la interminable querrela que tenía lugar en mí.

Ocupado todavía en esta época con Freud y familiarizado con sus métodos de examen, que yo había tenido en alguna época ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, resolví obtener de mí lo que busqué obtener de ellos, con un monólogo de recitado lo más rápido posible, sobre el cual el

espíritu crítico del sujeto no haga llegar ningún juicio que se embaraze, seguido, por consecuencia de alguna reticencia y que sea exactamente posible. El pensamiento hablado todavía no había aparecido y encontré que ese era el que se refería a la frase del hombre cortado, testimoniando que la velocidad del pensamiento no era superior a la de la palabra y que ella no desafiaba a la misma lengua ni a la palabra que corría. Con Philippe Soupault, a quien había hecho partícipe de mis primeras conclusiones, mientras nos proveíamos de papel, con un loable desprecio de lo que podía seguir literariamente considerado. La realización fue fácil e hizo el resto. Al final del primer día pudimos leernos una cincuentena de páginas obtenidas por este medio y comenzamos a comparar nuestros resultados: En el conjunto, los de Soupault y los míos presentaban una remarcable analogía: los mismos vicios de construcción, debilidades (en el lenguaje) de la misma naturaleza, pero también, de una y de la otra parte, una elección considerable de imágenes de una calidad tal que era difícil creer que las habíamos preparado de una tirada de mano; un pintoresquismo muy especial, y aquí y allá proposiciones de una bufonería muy aguda. Las únicas diferencias que presentaban nuestros dos textos me parecían deberse exclusivamente a nuestros humores recíprocos, el de Soupault menos estático que el mío y si se me permite esta ligera crítica: él cometió el error de distribuir en lo alto de ciertas páginas y por espíritu, sin duda, de mistificación, algunas palabras a guisa de cartas. Por el contrario, yo debo rendirle justicia, a la que él se oponía siempre, que su trabajo poéticamente hablando, se recomendaba por un alto grado de absurdo inmediato. Lo propio en este absurdo, por un examen profundo, estaba en dar lugar a todo lo admisible y legítimo en el mundo. La divulgación de un cierto número de propiedades y de hechos, no menos objetivos que los otros, es decir, que los comunes.

En homenaje a Apollinaire que acaba de morir a quien nos parecía haber obedecido en el sacrificio de mediocres medios literarios, Soupault y yo nos designamos bajo el nombre de Surrealismo, nuevo modo de expresión pura que teníamos a nuestra disposición que nos sirvió y también para el beneficio de nuestros amigos. Creo que no hay por qué volver a esta palabra y que la acepción en la cual nosotros la hicimos prevalecer, es generalmente la acepción apollinaireniana. A más justo título, sin duda, podíamos ampararnos en la palabra Supernaturalismo empleada por Gerard de Nerval en la dedicatoria de "Filles de Face", porque en efecto, al parecer Nerval poseía el espíritu que reclamábamos y que Apollinaire poseía, aunque en Nerval es todavía un modo imperfecto de surrealismo por falta de apercibimientos teóricos.

## JULIO DE LA VEGA

A continuación Bretón cita dos frases de cartas de Nerval: "Quiero explicarle querido Dumas que hay ciertos cuentistas que no pueden inventar sin identificarse con los personajes de su imaginación. Sabe la convicción con la que nuestro amigo Nodier contaba como él había tenido la desgracia de ser guillotinado en la época de la Revolución Francesa, llegando hasta la per-situación al preguntarse cómo pudo dejarse cortar la cabeza...".

Y sigue hablando Bretón: Hubiera resultado de muy mala fe que quisiéramos emplear la palabra surrealismo en el sentido particular que lo entendíamos hasta entonces, porque está claro que antes de nosotros la palabra no tuvo fortuna. Yo la definí de una vez por todas: "un movimiento para adquirir conciencia cada vez más nítida y, al mismo tiempo, más apasionada, del mundo sensible; como un paso decisivo hacia la unificación de la personalidad por hombres, que por encima de todo estén ciegamente entregados a rehusar sistemáticamente, de un modo encarnizado, las condiciones en las que se les obligaba a vivir...".

Fijados en forma resumida y general, los principios surrealistas a través de la palabra tantas veces citada de su pontífice, es tiempo ya que hablemos de los surrealistas y del surrealismo boliviano. Empezaré por quien lo introdujo en Bolivia, o si se quiere, por quien primero lo hizo público, como actitud poética. Ese hombre no fue otro que Gustavo Medinaceli (fallecido prematuramente en mayo de 1957).

El que en su primera juventud había escrito poesía romántica, de la que se avergonzó, tal vez con sobradas razones, después de una estadía en Colombia donde sigue cursos de Filosofía, vuelto al país da un recital que debería quedar como hito histórico cuando alguien fije las etapas más características de la poesía como se ha hecho con otras ramas de nuestra literatura. En enero de 1946, en el entonces auditorio del Colegio Nacional Ayacucho se escuchan versos y temas completamente nuevos. Nunca antes se habían oído metáforas tan audaces. La vieja pudibundez del verso boliviano es destronada por una poesía que deja caer todos los velos. No hay sin embargo un ansia expresa de enfrentamiento ni postura iconoclasta, la posición surge como simple impulso hacia adelante sin interesarse en mirar atrás. Gustavo Medinaceli fue el que más usó de los medios sobrerreales para expresarse. Sin ninguna influencia buscada, sin siquiera una mental adhesión en el sentido de integrarse a una escuela surrealista sino sólo como intuición de artista que se manifiesta a través de un subjetivismo que no tenía nada de traumático (como en el surrealismo de escuela), porque era premeditado, y aunque parece antinómico el término, consciente, muy consciente, elegido como medio

formal de HACER POESIA como innovación tácita, aquí en Bolivia, donde a más de veinte años de nacido el surrealismo aún seguía la cola del modernismo, con alguno que otro salto aislado de vanguardismo.

El surrealismo de Gustavo Medinaceli fue muy propio. Estético, universal en sus aspectos externos formales, pero adaptado al ambiente y adherido al paisaje. Hecho de ámbitos familiares, sentimentales, amistosos, urbanos y, sobre todo, humanos. Que sirvió también de bandera inquietante que despertó la afición a la poesía en una ciudad que había descuidado mucho su expansión cultural, pues ésta quedaba reducida a manifestaciones muy privadas, a élites, a páginas literarias de la prensa, entonces muy cerradas a todo lo nuevo. Alarde confinado, detenido en pequeños círculos que Gustavo Medinaceli poco a poco iría haciéndolos abrir. No precisamente para imponer el surrealismo como nueva forma poética en el Parnaso boliviano sino para despertar una comunicación cultural entre esos círculos e inculcar en todos los confines urbanos un despertar a la poesía en el público, que ya agujoneado se volcaba a escuchar sus recitales en los que también participaba el grupo literario que él fundara y que se denominó en homenaje al movimiento surgido en Potosí en 1918, "Gesta Bárbara". Se develó un público que amaba la poesía. Y en cuanto a los poetas que venían detrás de esta nueva Gesta Bárbara de 1944, les dio la necesaria confianza y les creó el ambiente propicio (ya no sería en adelante el poeta un habitante de torre de marfil, asocial, o considerado inútil por la sociedad), dándole la exacta valoración, integrándolo a su tiempo y haciendo convivir con su contemporaneidad. ¿No es esto haberle abierto la puerta a lo social?

"El dinamismo de su espíritu innovador apuntó en su poesía los primeros intentos surrealistas dejando como saldo algunas hojas otoñales, pero al mismo tiempo enriqueciendo nuestro parnaso con ciertas composiciones que perennizan su nombre. Enemigo de los moldes clásicos escribió, sin embargo, algunos poemas enclaustrados en definido metro y rima, lógicamente elaborados con todo el desgano que subconcientemente se imprime a toda tarea que vulnera una convicción", dice Armando Soriano en el prólogo al libro póstumo de Gustavo Medinaceli. Ampliando tal razonamiento tal vez habría que decir que fueron escritos sólo como una demostración del poeta hacia sí mismo, que está en el oficio de todo poeta no desdeñar los moldes clásicos como ejercicio, al menos inicial, imprescindible. Está más en mi propósito analizar sin pretensiones técnicas, algunos pocos poemas, de la vasta producción surrealista de Medinaceli, para darme así el tiempo necesario, para también nombrar a algunos otros poetas y citarlos en sus poemas.

## JULIO DE LA VEGA

En "Poema del amor bajo el agua" nos sitúa, ya desde el título, en un mundo onírico de atmósfera surreal. El paisaje y la acción se resumen antes de ingresar en el poema: "Si pudiera inventar una isla, derretida de tu voz, y en la gemela geografía ocular/ de tus ojos llenando/ las campanas del mar/... Percibimos ritmo y medida naturales. Revestimiento formal que no aprisiona ningún caos ni limita ninguna inundación ni desborde acuoso. "Si tuviera... y si pudiera tener/ la muleta frutal de una guitarra, lo haría con el temor azul de tus pupilas de naufragio...". Se trata solamente de una apertura de telón, pues la verdadera profundización en el tema se va dando, cual si venciera o desdoblara una a una todas las capas del espíritu, como hace el cirujano con los tejidos situados más abajo de la piel, sensación que otorga la estrofa siguiente: "Si tú fueras sola y sin duda/ y yo caballo mojado/ y tú agua sin sal/ y yo botella/ si yo fuera aluminio del párpado tuyo/ como campana ciega/... Yo como sin anillo de connubio náutico/ cuando corro esperándote en cada límite/ y en cada temperatura mineral/ cuando en la noche de mi espera/ colecciono mandíbulas de pájaros y estatuas de goma dando botes/ y me abraza a alguna nube/ suelta en mi camino/ y te busco pisando la cola zoológica del mundo, y me yergo sobre las torres rojas/ y escribo avisos luminosos bajo el mar, indicando a los peces su respectivo cementerio...".

Es evidente el cuadro daliniano y también la alusión a Valery, pero pese a quien pese, ni lo uno ni lo otro perturbará la inmersión en el sueño y su desarrollo y consiguiente ensoñación terminará con una de las metáforas más bellas para nominar a la mujer que existen en la poesía boliviana: "Isla humana y de pie". Desde luego, una metáfora, pese a su concepto, que encierra (aislamiento), no puede desentenderse de su contexto que está en la historia que le da vida. Este orden dispuesto por etapas, esta coloración sobre la base de veladuras, este uso de neblinas como esfumaduras y de planos en yuxtaposición, hasta llegar a la revelación de la frase final, sin duda logran un surrealismo sobre el automatismo o la espontaneidad caótica y anárquica.

El poeta, sin embargo, ase la idea carnal, como si quisiera seguir aquel viejo adagio de los alquimistas de la Edad Media "Es más fácil hacer oro que destruirlo". Luego de pisar sobre un dintel real, como al principio de un túnel de introducción a las galerías del sueño, saca de quicio al dintel para penetrar con más comodidad, en un ritmo de vaivén que adquiere el verso, como si se tratara de purificaciones al fuego y por el fuego. Solamente sobre el apoyo de la frase extraña al pensamiento consciente de la que hablaba Bretón. Esta aparece suelta, pero identificada con sus pares: "E interrogo a las almas húmedas de los bañistas nocturnos". Pueden ser tales pala-

bras surgidas del automatismo o ser traiciones del subconsciente, pero más parecen perfectas construcciones que complementan la idea sobre la situación submarina que se está viviendo en el poema que se liga por el uso frecuente de conjunciones: "E interrogo a las almas húmedas de los bañistas nocturnos y a los cartógrafos marinos y a las mariposas y te busco en los mapas mojados que destilan aceite en los bares del puerto y en los caminos fluviales donde quedan esqueletos líquidos de huelfas". Así se cierra la idea doblemente gráfica, porque se hace circular alrededor de la isla humana y de pie y a la cinta espiral que la rodea la llama oreja de Dios.

En otro poema "La Octava Sonatina de Ti, Colegiala", dice: "A la noche de los campos/ le crecen ladrillos en las orejas/ a la noche de las ciudades/ le crecen biombos y esquinas/ en todo el cuerpo" . . . Definiendo la amplitud que puede adquirir un cosmos cotidiano (ciudad y campo) especifica su incomunicación. La noche de los campos amuralla sus oídos, la de la ciudad se aísla con biombos. Por lo ideal se crea la sensación de incomunicación como resultado de la cadena sucesiva de idea, palabra, signo, pero al poder llegar todo el concepto desarrollado al lector u oyente, se sigue que el poeta se ha comunicado al no permitirse un hermetismo absoluto.

Esto puede aproximarse a los experimentos con palabras sueltas que hacían Bretón y Soupault, basados en las primeras experiencias de Apollinaire. Es más recuerdo a Medinaceli en una alquimia parecida, quizá sin proponerse un molde de estructura de verso. Lo que fue anecdótico en su época me acude ahora como evidencia: era inminente una actuación de "Gesta Bárbara". Días antes Gustavo Medinaceli había ideado un tema al que todos los poetas participantes debían atenerse, un "Inventario de alguna mujer". Entonces comenzó a coleccionar palabras, de la mayor simpleza y de uso cotidiano. Así anotaba voces escuchadas en la calle, en un bar. Acompañaba a su gran amigo y de todos nosotros, Jorge Arze Arze mientras éste cobraba un sueldo. El rumor burocrático le proporcionó palabras como sueldo, item, salario, mercancía, pianola, que casi automáticamente se trasladaban a su lenguaje poético, sin necesidad de decantación. Esa facilidad y realización de los imprevistos recuerda el método Bretón, ahora al cabo de los años. Pero la construcción aparecía sólida, pese a la aparente debilidad de las palabras sostenidas sólo en su vulgaridad o especificación de elementos aparentemente contra poéticos. En el poema "Inventario de una mujer" las palabras tan gratuitamente conseguidas aparecen en frases como "alternativa del pez o la pianola", "Equipaje para viajar a la otra vida", "Item de las luciérnagas", "Mercancía adquirida para la luz de los espejos", "Empréstito donde el amor habrá de hacerse tormento", "Salario de la nocturna soledad", "Cuota, al-

macén, reportaje". Suelta la palabra o encadena en una construcción conceptual da los mismos resultados que los que había dado mucho antes a André Bretón y Soupault una experiencia parecida que entonces no conocía Medinaceli, pero todos los caminos surrealistas nunca llevan a un mismo lugar.

Pero es en "El poeta de Origen Vegetal" donde desarrolla con mayor clarividencia la peripecia surreal. "El viaje" como dirían los drogados de hoy, cumple un verdadero ciclo biográfico imaginario de principio a fin: "De algún país, de un acústico país, de un país de franela, vino la muerte/ en su más viejo zapato... Con sus manos triangulares,/ apretaba contra el seno una criatura/ es un lánguido niño/ verde y alimonado/ nacía de la misma muerte/ con un designio ineluctable/ "CONDENADO PRENATALMENTE/ A DELIRIO PERPETUO/... ERA EL POETA DE ORIGEN VEGETAL"...

La llamada "Todopoderosidad del sueño" es el impulso que guía el desarrollo del relato, su cronología, ordenada, sin embargo, de acuerdo a un período normal humano. Es así que después del nacimiento "creación de repente/ sobre su propio aliento / sobre su voz/ sobre su alelamiento/ sobre la verde anatomía de sí mismo/"...

Sigue el poema encaminando un destino natural, en el que los progresos mecánicos del sueño van determinando las sucesivas etapas sin interrupciones ni desquiciamientos, lo que significa que el poeta ha dominado el caos del sueño en vez de que el sueño lo domine a él, resolviendo así un problema típico de los surrealistas: sobrerrealidad de dos estados tan aparentemente contradictorios como el del sueño y el de la vigilia. Creando la crisis de conciencia que ellos señalaron cuando el poeta se enfrenta al "drama mental" que llamaba Antonin Artaud, es decir al momento decisivo en que el poeta debe conseguir cualificar el valor poético de los sueños y de los impulsos primarios. Qué impulso más primario que el vital?, aunque sea manifestado, (volvemos a acudir a Artaud) mediante el discurso destructivo que pertenece al objeto de su destrucción. En el poema que estamos glosando, el poeta es el objeto nacido de la muerte y para la muerte, el discurso lo muestra nutriéndose de su propia destrucción, es decir destruyéndose poco a poco a sí mismo, porque se alimenta de su propia muerte. El encontrar y destacar mayormente el contenido filosófico del poema rebasa mi propósito de referirme sólo a los aspectos netamente surrealistas del género y de la época que trato, por esto volvamos al poema y veamos como sigue corriendo este discurso destructivo a través de "El Poeta de origen vegetal". El poeta ya ha crecido y... "empolvado de caminos/ autófago y autotorturado/ se nu-



trió de sí mismo/ . . . Alguna vez se fabricó juguetes/ balones de neblina/ monopatinés y muñecas/ de vez en cuando/ alguna enagua seria/ . . .”.

Después llega el momento crucial, cuando el poeta, como en un segundo nacimiento, o quizá como una primera muerte, en el colmo de la autotortura accede a la condición determinante del comienzo de su verdadero martirio y del DELIRIO PERPETUO, ya definido en los primeros versos. Ahora precisa ese segundo nacimiento al establecer el oficio del poeta: “es la hora en que el poeta (cuando el reloj saca equivocadamente tres veces la lengua lamiendo la pared) estatuye la consigna de los sueños/ y escribe versos sobre el agua/ y sobre el propio corazón/ pero alma y corazón le crecen de repente/ y no le caben en todo el cuerpo/ y le rebalsan por los ojos/ y por las orejas/ y por las uñas/ y por la boca/ . . .”.

Cuando parece llegar al último tramo de la autodestrucción y cumplirse la determinación final, el poeta “Entonces . . . imagina un nuevo cuento de hadas/ y en un mundo de cristal y de neblina/ se apodera del dolor y a él se hermana . . . Bajo la inmensa noche/ danzan los esqueletos verdes/ de algunos árboles humanos/ Viento, silencio, miedo/ amarillo, verde, celeste/ El poeta de origen vegetal ha muerto/ y por la curva de la noche/ corren con el cadáver/ huyendo, cuatro carpinteros . . .”.

Humor negro, gris o blanco? El de la frase final, como ya dijimos, calificando en forma general el humor del surrealismo boliviano, es de tonos grises. No el negro absoluto porque la poesía da tonos velados a los fuertes de la necrología (escena del cadáver robado), con el elemento surreal que protagoniza en persona todo el poema (el poeta-árbol) y la crueldad: quienes se apoderan del cadáver son cuatro carpinteros. ¿Por qué? Porque el cadáver es árbol y por tanto madera. La lógica de la estrofa es cabal. El humor llega pero no provoca ni siquiera la sonrisa porque el autor del poema le ha conferido la pátina de la tristeza, que no puede compararse con lo macabro ni con lo cruel, por tanto, en rigor, no es humor negro. Tampoco tiene la blancura de la ingenuidad e infantilismo dadaísta. Lo que tiene es una mezcla equilibrada de los dos colores extremos, un matiz propio en el género, es decir, gris. Este humor y esta lógica nos dejan ver que el surrealismo de Gustavo Medinaceli no se ciñe estrictamente a los cánones del surrealismo francés, que participaba en la corriente que pregonaba que la literatura debía ser oscura porque la vida era oscura. En la práctica la poesía de Medinaceli se expone en tal grado de transparencia que permite al mismo tiempo la visibilidad y la veladura. O sea la medida estética que no vulgariza o se abre llanamente ni tampoco oculta planos imperceptibles. Apartándose así del “Tú no explicarás” otro mandamiento importante del decálogo surrealista.

La disidencia, en su época, con el orden establecido, es el paso a lo social, ligando con esta actitud el surrealismo y la poesía social, precediéndola en intuición precursora al denunciar amenazas de diversa índole especialmente contra la libertad de espíritu. Sin presentir que en 1958 los surrealistas encabezados por André Bretón y Benjamín Peret se manifiestan contra la ciencia nuclear al grito de "¡Desenmascaren a los físicos, vacíen los laboratorios!".

El llamado irreductible antiteísmo de los surrealistas franceses había que aplicarlo, pero por etapas a la poesía de Gustavo Medinaceli cuando dice: "Yo no he creído en Dios y lo anudaba siempre en la corbata" . . . O eres "Igual a Dios, inmensamente sorda". Decimos antiteísmo y no ateísmo, ya que no existe la negación sino el enfrentamiento. Tan no lo hay que en uno de sus últimos poemas dirá: "En un esfuerzo inmenso de fe y de amorosa piedra edificaron Notre Dame", llegando con este al misticismo u objeto de fe que llamó André Bretón a su práctica.

El paso a lo social se producirá poco después, en forma más rotunda con Alcira Cardona Torrico, cuando emitiendo una especie de "poética de grupo" dirá: ". . . el Verso que es instante del Tiempo y sus urgencias/ no puede ser trivial/ no puede ser románticamente adolescente/ tiene que culminar en pétreos horizontes/ en problemas sociales/ ásperos, urgentes y personales, . . .".

Otro nombre del Surrealismo Boliviano es Jaime Saenz, algo mayor que Gustavo Medinaceli, manifestó o al menos hizo pública su actitud, después de Medinaceli, por lo que no se puede quitar a éste el título de iniciador de la corriente en el país. Además, Saenz, no comenzó con poesía en sentido estricto, sino de prosa poética.

La frase de André Bretón (es natural que este autor nos sirva a cada momento, siendo como fue el Pope del surrealismo mientras vivió): "Todos son poetas cuando se encuentran con el inconsciente" puede aplicarse al autor de "El Escalpelo", "Aniversario de una visión", "Visitante profundo" y "Recorrer esta distancia", con el añadido de que aquí el poeta es doblemente tal, por situarse ante el inconsciente y por ser poeta.

El Surrealismo domina en la obra de Jaime Saenz (mientras preparábamos este trabajo salió a luz su nuevo libro "Recorrer esta distancia" que viene a confirmar el concepto emitido que del surrealismo fácilmente se pasa a la poesía social, pues este libro rompe con anteriores etapas, venciendo también la etapa que ya había vencido la generación de Gustavo Medinaceli), pero, como en todo, el surrealismo boliviano, escapa a los cánones de una

## DEL SURREALISMO A LO SOCIAL EN LA POESÍA BOLIVIANA

escuela que mantiene su actualidad porque la materia que la nutre, extraída del subconsciente y del inconsciente humanos, es materia inagotable. Aunque, claro está, para su explotación —si se nos permite usar un término tan comercialmente vulgar— se necesitan precisas cualidades que no las otorga ninguna técnica porque son parte de la intuición del poeta que le sirve desde su nacimiento a la poesía, que en el caso de Jaime Saenz, no ha pasado por ninguna pubertad. Sublimaciones transformadoras de ideas en imágenes.

Dijimos que este surrealismo de Jaime Saenz no es riguroso, porque el automatismo característico ha sido controlado con la sublimación, dentro de esa sublimación en sí, que ya es la poesía, por un mecanismo síquico que da por resultado metáforas puras encerradas en su propia medida, en forma tal que a veces no pueden ser penetradas por el lector no iniciado. Cada una de ellas resulta en su origen y en su fin una idea genial, en el sentido que le da Jurgen Mayer "nada es más involuntario que una idea genial". Si acomodamos la frase a la poesía de Jaime Saenz vemos un orden de construcción sobre lo atávico como logro de una búsqueda de belleza que viene a ser una inversión del método surrealista típico. Es decir, un partir de lo consciente (tarea de escribir el poema), hacia lo subconsciente (extracción del material empleado en el poema, llegándose así, aunque parezca paradoja, tratándose de poesía surrealista, al equilibrio clásico entre el fondo y la forma, es decir a la voluntariedad, por el trabajo realizado sobre la base de una inspiración. No la manera de Newton que llega a su descubrimiento "pensando siempre en ello" sino por síntesis imaginativa. Por eso, si lo automático es reemplazado por la inspiración, el desarrollo y, sobre todo, el resultado, es plenamente consciente, porque produce una identidad poética con su medio, que no es otro que el vasto territorio de la subconsciencia por donde el poeta pasea seguro de sí mismo.

Se perciben mejor estas aseveraciones encontrando las coincidencias entre el elemento afectivo que es la sensibilidad, sólo advertida cuando se penetra en lo abstruso. Y el elemento intelectual, la imaginación, que ese sí, está al alcance de todos, tal vez como concesión y a riesgo de caer en la patanería porque, como dice Richter: "si se quita al hombre de genio su mundo fantástico, caerá de súbito en los más bajos fondos de la realidad terrestre".

Dice Saenz en "Visitante profundo":

"Este visitante profundo habita en el vello y en las trompetas, decora una penumbra.

Vaga por los acordes y los perfiles diversos y aquí, en la ventana y allá en el monte de la suprema finura,

este viajero me contempla inexplicable, se esconde en el olor claro y denso de las luminarias

y en aquellos tejidos que dibujó el olvido

—su mirada de piedra lisa y lavada

no suele posarse en el don de la vida,

sus ojos y aires y su bastón profundo cantan vapores nocturnos a las esferas grises

y mueven desde abajo y desde lo alto de los flujos y los contornos de una broza de los sueños

que nuestro paso aplasta rítmicamente.

Una llamarada se cierne en las pláticas y ensombrece la borra de vino

(Esta es una figura lógica, encerrada en sí misma, casi independiente de las inferiores)

y anuncia la llegada de un muerto a los quehaceres matinales.

miedoso de la luz, el muerto de orejas de oro y cacao

tiene el tórax grabado en la memoria (En esta última figura podríamos decir que el surrealismo se vuelve pictórico al desconectar entre sí los miembros anatómicos)

lágrimas tan hermosas como las arañas (figura igualmente gráfica, el dibujo mental de las líneas que forman las lágrimas, comparación tácita con los largos hilos de la tela de araña) y las manos dispuestas en su sitio.

(Otra frase lógica que aparece como paradoja en una poesía que está tendiendo a que nada esté en su sitio, por la destrucción que produce el mundo de los sueños).

entre la quietud de los salmos" (aquí exalta la palabra por antonomasia, o el verso por antonomasia que son los salmos, con sus premisas y sentencias, es decir un surrealismo que se hace lo más lógico posible y así despierta la reflexión y el raciocinio).

"Me voy al bosque de hojas amarillas y quebradizas

(trozo de poesía realista, la metáfora identifica al Otoño)

a ver lo que entraña la vida, la infancia de tiempo y el instante de luz (sigue la lógica en un desarrollo gradual de la idea, busca definir la vida, en actitud contraria a los saltos en el tiempo del surrealismo francés ya que se presenta una cronología: infancia de tiempo; luego luz, lucidez, madurez)

y caminaré con los ojos cerrados,

## DEL SURREALISMO A LO SOCIAL EN LA POESIA BOLIVIANA

(figura típica del onirismo: ojos cerrados = dormir, soñar. Caminando con ojos cerrados = en sueños).

Orientado por la fragancia de las transformaciones y de los fuegos

(Vuelve al hermetismo. La desigualdad es propia de la alteración y las alteraciones de la realidad, por el surrealismo)

y llegaré al horizonte cuando la muerte se esfume".

Pero hay también en "Visitante Profundo" poemas breves en los que se nota una índole diferente a la mayoría de su producción, donde lo lírico sube al primer plano de la expresión y convierte a estas composiciones, por sobre toda la esencia de surrealismo o alucinación que hubiera querido darles el poeta, en claros poemas de amor, porque el fondo de canto amoroso ha traspasado todos los velos de material onírico y surgen límpidamente. Por ejemplo en:

### ERES VISIBLE

Permaneces todo el tiempo en el olor de las montañas cuando el sol se retira,  
y me parece escuchar tu respiración en la frescura de la sombra como un  
adios pensativo.

De tu partida, que es como una lumbre, se condolerán estas claras imágenes  
por el viento de la tarde mecidas aquí y a lo lejos;  
yo te acompaño con el rumor de las hojas,  
miro por ti las cosas que amabas  
—y el alba no borrará tu paso, eres visible.

### A TI

Al calor de tu forma progresa mi sangre,  
en el aire de sueño  
el clima para lo solo eres tú  
—una sombra canta para tí en el fondo del agua al compás  
de mi corazón  
y en tu mirar mis ojos están silenciosos por la música  
al soplo de la luz,  
en el cielo y en la oscuridad.

Esta noche reuno tu forma,  
el eco de tu boca en medio de una olvidada canción  
—y te doy un abrazo.

De esta forma lírica todavía habrá un paso más, el que puede encontrarse en "Recorrer esta distancia". Ese paso a lo social que viene a ayudar a confirmar lo que queremos dejar sentado aquí: que el surrealismo boliviano fue un puente a la poesía social boliviana.

Otro poeta surrealista, fallecido prematuramente, fue Edmundo Camargo, cuya muerte ocurrió en marzo de 1964, en su ciudad natal, Cochabamba. No por miedo a caer en un lugar común vamos a dejar de decir que la muerte cobró una vez más su presa entre los elegidos, o cuando se esperaba mucho más de su poesía. Repetimos los conceptos generales que se aplican a las muertes tempranas, pero en este caso las frases no resultan fórmulas estereotipadas, ni proformas preestablecidas referentes a la muerte de Edmundo Camargo. Basta situarse en los umbrales de su obra poética; (la única publicada se debe a una compilación realizada, por otro poeta, Jorge Suárez, efectuada con entrañable amistad), caminada pocos pasos después de su principio poético marcada por el sino adverso de morir allí, apenas comenzada. Lo conocido bastó, sin embargo, cuánto hubiera sido lo por conocer.

Ya a los quince años, apenas diez antes de su muerte, no ofrece las habituales vacilaciones primerizas. Rama la de su lenguaje entroncada ya desde entonces a su propia raíz. Podrá argüirse que en esa época —más de uno lo notará— hay cierto aire de César Vallejo, especialmente en "Oficio": "Yo he de morir un día/ en que no encuentre mi soledad junto a mi sombra/ habrá un olor a casas barbadadas por el musgo/ y un aire lleno de rostros olvidados/ Ya la ciudad respira con pulmones metálicos/ la piedra es cuenca vaciada del silencio/ y el agua detenida es cielo muerto/ Conmigo va mi sangre como un lobo de lengua fatigada/ y mis ahijadas lágrimas que siempre llegan viejas en el vino/ estoy ronco de viento/ color de calamina/ entre tanta ventana que jadea/ y tanto árbol de luto encarcelando pájaros/".

También aquí, como en todo el surrealismo boliviano que hasta ahora se ha visto, la logicidad de las metáforas es evidente. El surrealismo brota únicamente en el clima onírico. El sueño es el telón de fondo, pero no está en el desarrollo consecuente de imágenes y metáforas, dentro de lo que René Char —otro surrealista lógico— llamaba "La fuente narrativa del poema", alcanzando el valor gráfico en forma directa, yuxtaponiendo lo real todavía dentro de lo concreto. Luego nos hará ver otra concepción del mundo y hasta otro mundo porque no busca el encantamiento sino la exhibición de ese otro mundo, el interior suyo, sin interesarse siquiera por buscar un objetivo a su descripción, como si siguiera un plan. Se podría hablar de un encierro que transforma, al poeta respecto a su poema de objeto en sujeto. Así el sueño no es el terreno deleznable donde pisa porque contiene un raciocinio que no

## DEL SURREALISMO A LO SOCIAL EN LA POESÍA BOLIVIANA

se deja avasallar por el automatismo absoluto. Por tanto se da en esta poesía la llamada por Bretón "Suprarealidad" como la conjunción de dos estados aparentemente contrarios: el sueño y la realidad. Esta conjunción se manifiesta en los versos de "La Luz Apolillada": "Vuelve a pintar mis párpados dormidos/ con dibujos inmemoriales y sueño./ Hay una casa de luz apolillada/ Donde amo a una doncella muerta./ Hay un caballo de mar/ disecado en infolio polvoriento".

Los verbos en plena acción Volver a Pintar, Amar; los seres vivos y despiertos, como el que ama que se contrastan con los muertos: la doncella que se ama. Los párpados del que ama están dormidos. Los dibujos que se han pintado son de sueño. La luz es apolillada, es decir en proceso de desintegración, una luz que es y no es a un tiempo. El caballo de mar, símbolo dinámico, está disecado. Este encuentro de contrarios que no se repelen y más bien se atraen para completar una sola entidad en el poema, una existencia que es activa-pasiva, sólo se da en el plano de la suprarealidad, donde el aglutinante que fusiona todos los segmentos es el sueño.

El rigor propio del surrealismo, sustentado en el lenguaje en su sentido y no en el del diccionario, porque brota de cada sílaba, de cada letra, de un paso más allá del verso libre, según Aragón citado al respecto por Madeau. Se lo advierte en los versos de Camargo. Otra vez hurgamos en "La luz apolillada": "Escucha allí las puertas graznar a la tarde/ y el aire toca una concertina de papel amarillento".

Se nos habla de puertas "que escuchan", de una tarde que "grazna" y el aire que toca —muy lógico— un instrumento aerófono construido con papel amarillento. Vemos el disloque preciso con la propiedad, asensorial en sí misma que da el diccionario a la puerta, la tarde o el aire, percibidos en calidades palpables, quizá únicamente por la poesía.

Ese sentido único en la sílaba, apartada de toda definición del diccionario puede captarse en la aplicación desusada de preposiciones. En "Voz mínima" se ve la valoración que se le da partiendo del título, a la máxima expresión escrita, al menor rasgo fonético que parte de la letra o de la sílaba se le da valoraciones de voz expresiva. Surgen las nuevas significaciones en, por ejemplo: "Su canto estaba lleno de luciérnagas/ y su palabra percutida era un rostro de vida, *Al silencio*". Al decir *Al silencio* en vez de *Por el silencio* o *En el silencio* o *Para el silencio*, resume eficazmente todo un proceso semiótico en una sola palabra. No sólo transforma su ubicación en las oraciones sino que se desentiende de ella, no le perjudica en nada. Ese silencio precedido de *Al* expresa mucho más que si hubiera estado precedido por *El, En, Por*

o Para, ya que ha hecho de una sola vez y saltando etapas el camino y ha llegado a la meta que interesa al poeta: hacer que el silencio adquiriera el canto de las luciérnagas y tome un nuevo rostro de vida por ese canto.

Pasemos a otro poeta surrealista. Se trata de Luciano Durán Böger. Figuró en la Antología realizada por Guillermo Vizcarra Fabre en 1940 "Poetas Nuevos de Bolivia". En su amplia y dispersa obra poética, compilada mucho después por el propio Durán en su Antología que denominó "Geografía de la sangre" muestra en gran parte de esa producción una vena surrealista. Con él también se da el caso coincidente con algunos surrealistas franceses de la militancia en el Partido Comunista y de la utilización de la poesía surrealista con sentido social y político, como paso a lo social. La "especialización" en rebelión pregonada por los franceses en la declaración de 1925 se da en esta poesía que responde a una concepción de un instrumento que busca ser tan contundente como el manifiesto político.

"Soy adversario rotundo/ del Hambre/ y la Miseria/ Voy a reconquistar el Mundo/ de la Paz y del amor/" expresa después de haber dicho: "Nací otro día,/ del huevo/ de una bella colibrí". O "Fijó el punto móvil/ de mi espectro solar/ con hélices de estrofas/ libres de consonancias/"... Busca como en el caso de Bretón no un arte de propaganda o de circunstancia sino uno que lleve en sí mismo su fuerza revolucionaria. Y más directamente nos sienta como un principio la libertad de versificación, mostrando así también la diferencia con el surrealismo francés que expresaba un pesimismo típico por boca de Naville "Nuestra victoria no ha llegado, ni llegará nunca". Pero para Durán Böger "Será el eterno día/ sin historia y sin reloj/ del último triunfo sin banderas".

La oposición es también racial: el optimismo del continente nuevo frente a la oposición del viejo.

Se descubre fácilmente en Luciano Durán ese paso del surrealismo a la poesía social, pero se lo verá más preciso en el siguiente poeta que tratamos. Nos referimos a Luis Luksic. Poesía activista de compromiso directo con la militancia política. Claro está que ya considerando como dedicación y dominio exclusivo del terreno de lo social, nadie como Alcira Cardona Torrico para lograrlo en la forma más efectiva.

Volviendo a Luksic diremos que en esa actitud de surrealismo y comunismo se parece a Aragón o Eluard.

Artaud decía del surrealismo: "No es una fórmula poética. Es un grito del espíritu que se vuelve sobre sí mismo"... Luksic titula uno de sus poemas con el título de "Concedo al arte función de alarido" y allí dice:



## DEL SURREALISMO A LO SOCIAL EN LA POESÍA BOLIVIANA

"Niego al arte su función de sueño, le concedo un valor de alarido, de horrible tentativa por situarse entre lo real y la tragedia de lo irreal, y si es cosmogónico el vaso de agua lo saludo desde mi asiento, y le concedo un suspiro" . . .

El repudio a la literatura en el surrealismo francés, que terminó con la expulsión de Artaud y Soupault porque ellos reconocían valor a la actividad literaria, aparece en forma de lamento en el poema citado de Luksic, subrayándola aún más en estos versos: "y a la codorniz tan pura de pura poesía/ se le vuelve la luna para decirle adiós/ con una cinta de nubes volando de flor en flor/ y yo que soy un idiota encuentro todo esto/ tan amariconado que encuentro concretamente que/ puede haber aún un material auténtico/ como el pus y el barro que está lleno/ de una horrorosa falta de virilidad" . . .

Y el "sabotaje sistemático" que pregonaba Bretón como elemento activo de la poesía se expresa en "Tonada sin recuerdo": "En arte y en todo no/ hay moderno ni antiguo/ hay vida o hay muerte/ hay una sociedad que nace y otra que muere" . . .

Verso sencillo, pero efectivo para su propósito, casi descarnado de envoltura metafórica, pero no de substancia poética como medio de revelar un principio de lucha apoyándose en el concepto "brechtiano": "nosotros consideramos no tomar como pretexto la poesía para rehusarnos a la acción política", coincidiendo también con el postulado surrealista sobre un arte que debe llevar en sí mismo su fuerza revolucionaria y no sea un arte de simple propaganda y, por tanto, un arte sin arte.

"Yo me salgo del lenguaje, me voy de paseo: Hasta Luego!" No equivale esta frase a una divulgación del principio de mantenerse al margen de la literatura que pregonaban los surrealistas franceses?

Quizá Luksic es sin duda el único poeta en Bolivia que puede parangonarse al Bretón que proclama "nosotros hemos declarado hace tiempo nuestra adhesión al materialismo dialéctico" . . . También encuentra en el poeta surrealista Federico García Lorca, de la época de "Poeta en Nueva York" quien en su "Oda a Walt Whitman" exalta a este poeta americano como representativo de pueblo para contraponerlo a la sociedad capitalista.

Si bien hay temas coincidentes y conductas parecidas, existen los asuntos verazmente nacionales, vertidos en estilo surrealista que resta como un trasfondo calmo ante el desborde social y político. Al decir, por ejemplo: "Los mineros no duermen en camas corrientes, sino en ataúdes de Cuarzo. Nun-

ca tienen calor" o "las algas de sus pulmones de trapo no son órganos de un ser vivo" se insume el poeta en un mundo de pesadilla. La figura poética describe un sueño terrible, pero al mismo tiempo las frases adquieren sentido de denuncia, de crítica o de definición de lo que es la condición subhumana de los seres aludidos en el poema. Es decir que el poema Tercera carta a la Tierra (del que hemos extraído los primeros versos) participa simultáneamente de la substancia surrealista y del impulso social al mostrar en forma de alerta lo que parece increíble de tan dramáticamente real como es. La fantasía hacia dentro o subvalorada crea sus propios y nuevos modos de apreciación respecto a la poesía y a la belleza, demostrando que en esa desolación también están presentes y que todo reside en saberlas hacer visibles.

Ahora hablemos de otro poeta, perteneciente a una generación diferente y posterior cronológicamente considerada a la del poeta antes nombrado. Se trata de Oscar Rivera Rodas, que rápidamente ha adquirido prestigio como crítico. Su Poesía, mucho más reciente que toda la analizada hasta el momento, participa también en gran medida de los incentivos surrealistas. La belleza convulsiva es el gran principio surrealista cuando admite una estética en la poesía, dentro de sus grandes contradicciones en que tácitamente más que expresamente, adhieren o rechazan las calidades artísticas. Esta agitación aparece en un poema de Oscar Rivera, en un sentido múltiple al cantar el mar ausente boliviano. El tema en sí es de agitación pero el modo descriptivo del paisaje físico y la sujeción subjetiva del poeta al asunto que trata, crean el motivo polémico. No en forma panfletaria sino estableciendo los signos de contradicción. Erizando de filos los conceptos que signifiquen ademanes mentales de ataque y defensa.

"Este pueblo es cultivo/ de sequía/ porque sus hombres escondieron tus secretos/ en la sed" . . . "Aunque permanezcas en extraño dominio/ tu reino reposa en mi refugio" . . .

Esta agitación no está solamente en el movimiento de constante cambio subjetivo-objetivo sino en el salto imperceptible hacia lo social: "Podrían abandonar su costumbre de siervos (se refiere a los hombres bolivianos) y levantarse en el peldaño más alto/ exigiendo su hambre,/ el sueño que no les permitieron lograr,/ el nombre que les cambiaron" . . .

La pictórica surrealista se transforma en verso: "La sonrisa verde/ y los dientes verdes/ dejarán caer su saliva en el mar/ y con los vientos que galopan la penumbra/ interrumpirán el deleite de las rocas".

## DEL SURREALISMO A LO SOCIAL EN LA POESIA BOLIVIANA

El estilo refleja imágenes de sueño, fuera de la coherencia lógica de los sucesos perceptibles en la lucidez: "Patria: los labradores del mar llegarán con sus hombros cortados/ por la nieve y por las aguas" . . .

En cuanto al tema del amor, en esta primera época de la poesía de Rivera Rodas, es también la llave maestra para salir y entrar al mundo real, para evadirse o para ahincarse en él, según las circunstancias y las necesidades o seguimientos intuitivos, evitando el demasiado dominio o la excesiva libertad en la creación: "El amor es la entrada de una lágrima/ a la gruta de la tormenta, a los dominios de pilares de sombra, a la noche, al desierto/ que arrastramos por el cerebro" . . .

Aquí se ve el territorio de la acción. Un mundo al que hay que ingresar, abismarse en él y moverse a tientas. Para indicar el sitio de ingreso apenas ilumina el cristal de una lágrima. El "escenario" es típicamente surrealista.

En lo que trato que sea una síntesis de la poesía surrealista boliviana, debo considerar también el nombre de Sergio Suárez Figueroa, boliviano por adopción pues había nacido en el Uruguay. Pero fue en Bolivia donde comenzó a escribir poesía. También fue un gran intérprete de música mediante el instrumento de la guitarra y, sobre todo, un fecundo dramaturgo, cuyas obras de gran trascendencia sólo fueron conocidas, desgraciadamente para él, después de su muerte. Pero aquí prescindiremos de su actividad teatral.

Son sus libros de poemas "Siete umbrales descenden hasta Job" y "El tránsito infernal y el peregrino". En este último, además de los poemas en verso, se encuentra una larga prosa poética denominada "Orfeo y Euridice". La pareja mitológica, tratada así por Jean Cocteau, en la concepción de Sergio Suárez se separa, en cuanto a que en su marcha y peregrinación nunca van juntos. Para subrayar más esta excursión solitaria de dos, se acentúa la angustia del desencuentro Orfeo-Euridice, al dividir sus vidas en estancos propios las cuales sólo podrán ser unidas en un sueño final. Pero si las partes correspondientes de sus respectivos territorios siempre están alejados, los amantes metafísicos terminarán por integrarse en un solo ser, por medio de una acción alada o suerte de peripecia sobrenatural. Un subir, bajar y vagar frecuentes por una avenida de doble vía que constituyen lo real y lo soñado. Un Orfeo "que no se queda" y una Euridice "que no muere" por el descenso-ascenso-peregrinación, siempre en rutas desencontradas, son la constante del poema. "No hay un hermoso crimen que me revele intensamente vivo, ni un amor transfigurante donde el tiempo haya perdido la noción falsa del hoy y del mañana". Esta última frase delata la clave del mecanismo onírico: perenne movimiento en un estado de caos. Un evadirse de un lugar y un volver al lugar

del que se quiere evadir, para evadirse una vez más, pero girando alrededor de la tierra como si le temiera alguna aduana controladora del ingreso y de la salida de los mundos del ensueño y las estancias en ellos, lo que hace que el poeta no caiga aquí en las extravagancias del automatismo que se hiciera la única herramienta poética, sino que utiliza ese automatismo y lo correlaciona con conceptos, símbolos y estrofas dentro de un mismo poema, en lo particular; y de un ámbito común, el mundo-sueño, en lo general, que dan al libro unidad en su irrealidad, irrealidad que paradójicamente conforma una substancia total, la que Juan Jacobo Bajarlia llama "Substancia Cósmica".

Premoniciones, cementerios-jardines, tumbas alucinantes, forman el paisaje de estos poemas: "Recupero mi breve eternidad en esta muerte/ y mis dedos ensayan el reposo de maravillosa apariencia/ el vago hálito de tu ceja/ y tu perfil, hoy convertidos en cenizas/ en la condenación./ en el descanso a la mansión oscura/ que atraviesa la región de los torpes murciélagos"...

Imágenes y ritmo dan una coloración distinta a lo que por lo sombrío de las anteriores ennumeraciones pudiera parecer un dominante temática que ha sustituido el surrealismo por el expresionismo.

Cerramos esta visión panorámica, sólo expuesta para demostrar que el surrealismo en sus casos individuales, ya que, repito, en Bolivia, nunca fue un movimiento contemporáneo ni conjunto, ni aun en "Gesta Bárbara" donde militaron varios surrealistas, y principalmente para patentizar que el surrealismo boliviano, fue el paso anterior, el paso de contacto, el paso hacia la poesía social.

Uno de los poetas en que más acentuadamente se produjo este paso fue Pedro Shimose, aun en su libro "Sardonía" que parece antitético de la poesía social. Señalamos sólo una etapa intermedia en su poesía la contenida en el libro nombrado, que podría considerarse la protesta contra la cibernética expresada en un neosurrealismo, porque la cronología de su aparición revive métodos puestos en práctica mucho tiempo atrás, completamente renovados pero mantenidos en su esencia, aplicando allí la lógica sucesiva a la imagen, característica de los surrealistas bolivianos, como ya he señalado, en contraposición a los franceses.

"La Modernidad es una decisión, un deseo de no ser como nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo" dice Octavio Paz y se puede aplicar la frase a la poesía de Shimose porque en efecto, pocos han habido en la poesía boliviana que insistan más y cambien más en sus módulos formales. Ensayo y búsqueda, siempre noblemente, para afirmarse en un estilo propio, original y evolutivo hacia lo actual del instante, aun con el riesgo,

a veces, de caer en la abstracción. Precisamente el surrealismo le sirve de tenue velo que deja entrever la abstracción pero no la deja ver realmente. Dice uno de sus poemas: "Aquí estamos Nietzsche, superhombre con un Dios vivo en el absurdo del absurdo, allá donde el vaso de agua cuesta veinte centavos de dólar y la palinología es una rama de la palobotánica, rama de la paleontología, rama de la geología histórica, rama de un gran árbol, rama de otro que vosotros sabéis como se llama./ Hombre de mi asco, desandemos nuestra repugnancia, para alcanzar la alegría, y ríe, ríamos, ríamos, hombre de la vergüenza, hasta que nuestro llanto sea vida" . . .

Aquí como se ha dicho tantas veces al analizar poesía: "el tema del poema es la poesía" . . .

Para finalizar anotemos algunas coincidencias del Surrealismo francés, en forma general, con el surrealismo boliviano que, como ya dije, no se da como un movimiento, sino en casos aislados, a veces contemporáneos y en otras con saltos en el tiempo.

Los historiadores del Surrealismo francés llaman investigadores o precursores. Citan a escritores muy anteriores a la aparición de ese movimiento, por ejemplo Lautremont, Jarry, Rimbaud. En el boliviano podría tomarse como un antecedente a Arturo Borda, aunque su poesía se conoció y difundió mucho después de su muerte y esporádicamente algún surrealista boliviano, sobre todo los iniciadores podían tomarlo como un modelo por el poco conocimiento que tenían de su poesía.

Los detalles de exteriorización o medios para "épater les bourgeois" tienen también algún paralelo. André Bretón usó en su primera época lentes verdes. Este tipo de detalles igualmente y con el mismo propósito se esgrimieron por los surrealistas de Gesta Bárbara, como el uso del corbatín volador en vez de la corbata. Las conferencias excéntricas también tuvieron su eco entre nosotros. En una que pronunció Gustavo Medinaceli, el público se impacientaba porque la hora anunciada para ella se iba venciendo y el conferenciante no aparecía. Todos miraban la puerta de ingreso a la sala. De pronto, como por arte de magia, Medinaceli surgió de detrás del pupitre donde debía conferenciar. Había estado escondido detrás de él una hora antes, cuando todavía no había ingresado nadie a escuchar su charla.

Antonin Artaud inquieta a los escritores inmediatamente anteriores a su época y que no militan en el surrealismo diciéndoles: "Todo lo escrito es una porquería". El nombrado poeta boliviano no llega a englobar a los escritores de fama con frases tan tremendas, pero al más famoso poeta de la época le dice en un acto público: "Tiene razón y no la tiene" pero le pide a

su gloriosa vejez que vuelva a su mejor poesía y no se dedique a los versos de salón inspirados en ilustres damas que asisten a los más elegantes salones. Bretón protagoniza un incidente con el director de la revista comunizante "Clarté", Jean Bernier. Gustavo Medinaceli, por motivos parecidos, sostiene una polémica con Mario Guzmán Aspiazu (antes de que éste ingresara en el grupo "Gesta Bárbara") lo que no es óbice para que como en el caso de Bretón y Aragón, denostadores en un comienzo del Comunismo, admitan un cambio ideológico en sus personas. Una de las últimas poesías de Medinaceli es una Oda a Mao. Aragón en un comienzo llamó a la Revolución Rusa "Intrascendente crisis ministerial en el orden de las ideas". La atracción por el Asia en efervescencia revolucionaria viene a ser otra coincidencia, lo mismo que las discrepancias entre miembros del movimiento francés, en torno a ideas políticas. Los surrealistas franceses se alían con los comunistas en apoyar a los rebeldes en la Guerra de Marruecos, pero esa identidad no hace que se inscriban en el Partido Comunista. Aquí también, el paso a lo social, las conferencias sobre crítica y denuncia de métodos oficiales de la administración estatal, algún libro sobre estas materias ("Trigo, Estaño y Mar") llevan a pensar a las izquierdas que como los poetas surrealistas tienen mucha sensibilidad sobre problemas políticos podrían convertirse en activos militantes y así se crea una confusión interesada en confundirlos con activistas como si estuvieran inscritos en algún partido.

En 1928 los surrealistas franceses organizan discusiones públicas sobre temas antes señalados. Interrogatorios preparados sobre el amor, aun dentro de un mismo sexo (lo que no le gustó a Bretón, según lo apunta Nadeau), onanismo, goces por súcubos, prostitución, etc. Los surrealistas bolivianos no llegaron a las situaciones extremas de ese "programa", pero los que se agrupaban en Gesta Bárbara, tocaron el método sobre el amor, en un acto público denominado "Inventario de Alguna Mujer", por medio de diversos poemas que versaban sobre un mismo tema y que llevaban el suficiente contenido para inducir al interrogatorio del público. El experimento también, recordado ahora a la distancia, hace surgir otro parecido con los maestros franceses, el de la poesía colectiva como si siguiera aquel principio de Lautremont "La Poesía debe ser hecha por todos, no por uno solo".

En "Journal d'une apparition" Robert Desnos cuenta que todas las noches viene a visitarlo una aparición. Estas páginas de 1926 no tienen nada que ver con los poemas de Jaime Sáenz que constituyen el libro "Aniversario de una visión", pero traemos a colación el parecido de los títulos, para mostrar como la misma atmósfera guía a los surrealistas.

## DEL SURREALISMO A LO SOCIAL EN LA POESÍA BOLIVIANA

También están las coincidencias humorísticas ya señaladas en casos determinados, aquí reiteramos como general utilización la del humor como parte de la poesía, aunque un filósofo boliviano haya considerado poemas de un poeta boliviano poco serios porque contenían una dosis de humor, tal vez él no se acordaba que en el surrealismo el humor era la manifestación absurda que más convenía a un mundo absurdo y que "el humor es una condición de la poesía" como expresó Aragón, citado por Nadeau entre los principios doctrinales del surrealismo.

Las comedidas epreciaciones psiquiátricas que provocan polémicas entre una poesía de tipo específico y una ciencia que nace en los años veinte, también se producen entre nosotros. Un poeta surrealista envía unos poemas a una mujer y recibe por contestación la carta de un siquiatra que analiza los versos desde un punto de vista científico y da un diagnóstico poco favorable, no sobre los poemas, sino sobre la mente del poeta. Después resulta que el siquiatra es apócrifo y el diagnóstico también. Todo ha sido fraguado por otros poetas surrealistas, cumpliendo así la determinación del juego lúdico a veces perverso que es propio entre los practicantes del género.

En el final sólo puedo decir que al igual que los franceses, los surrealistas bolivianos jamás sintieron temor de que luego los desplacen en las letras otros poetas con más innovaciones que las de ellos. Sólo quisieron ser la vanguardia de su tiempo.