

HEREDAD NACIONAL Y SUJETO POÉTICO EN LA POESÍA DE OSCAR CERRUTO¹

Leonardo García-Pabón
University of Oregon

Doble desgracia
haber nacido
bajo este sol
y ser artista.
Oscar Cerruto

El clasicismo de Cerruto

A diferencia de gran parte de la literatura latinoamericana después de la vanguardia, la poesía de Oscar Cerruto (1912-1981) no es una búsqueda experimental sino una búsqueda esencial². Más aún, Cerruto deriva todo su sistema poético de un principio estético, una idea en el sentido platónico del término, es decir, de una idea que se establece como valor universal y como referencia ética del hacer poético. Esa estética ha propiciado que se lo considere un clásico de la literatura boliviana (Mitre 65). Clásico en el sentido de apego a una búsqueda formal mesurada e inmutable, “búsqueda de la palabra esencial, insustituible, que condensa y cifra la intuición lírica en toda su intensidad” (Mitre 35). Esa palabra esencial se encuentra para Cerruto, por ejemplo, en los clásicos españoles, como Quevedo y Lope de Vega, o en los clásicos bolivianos como Tamayo. Su búsqueda de rigor y equilibrio estético, más su admiración por los clásicos de la lengua no son sino reflejo de su concepción de la poesía como derivada de una esencialidad. La búsqueda de perfección lingüística involucra también una búsqueda metafísica.

Aunque Cerruto nunca explicó en extenso ese ideal estético de su quehacer poético, sí señaló la importancia que tenía para su escritura. En una entrevista publicada en 1977, Cerruto afirmaba que “el poema siempre se resuelve estéticamente” (“Precisión” 52) y que “la tarea de escribir es para mí una lucha con la palabra *no intercambiable*”



("Precisión" 49). Estas afirmaciones subrayan la importancia que la construcción formal, el trabajo sobre el lenguaje, tenía para Cerruto. Como Flaubert, Cerruto fue un artesano del lenguaje:

Mientras [el poeta] escribe ... va eligiendo las palabras que expresan lo más acabadamente posible su pensamiento poético; después de terminado, en la búsqueda de la palabra exacta, corrige, sustituye una modificación, un verso. La mejor poesía no es la que está constelada de epítetos deslumbrantes sino la que logra un equilibrio de expresión. La excesiva novedad, la sorpresa en la adjetivación puede traicionar al poeta y perjudicar su trabajo ("Precisión" 61).

Como Flaubert también, esta actitud frente al trabajo del escritor lo sitúa en el marco de una escritura burguesa en crisis, cuya ideología daba la medida de lo universal, pero ahora, como dice Barthes refiriéndose a la literatura francesa, "lo universal se le escapa, sólo puede superarse condenándose; el escritor se vuelve prisionero de una ambigüedad en la que su conciencia ya no recubre exactamente su condición" (64). Esa condición es, en el caso de Cerruto, su posición de clase en la sociedad boliviana y su lugar como sujeto discursivo en la estructuración de su poesía. Esto se traduce en sus textos en una intensa preocupación por la comprensión poética de la esencia de la nación boliviana.

En un artículo muy polémico, Fredric Jameson afirmaba que

all third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel (69).

Si bien esta afirmación, como lo han mostrado varios críticos, no es sostenible ni para la generalidad de todos los países que conforman el llamado "tercer mundo" ni siquiera para regiones o países particulares como los de América Latina³, algo de verdad trae para algunas tradiciones literarias latinoamericanas. En especial para el caso de la literatura boliviana escrita en español⁴ me atrevo a afirmar, aunque sea a manera de provocación, que es bastante pertinente⁵. Cerruto, en todo caso, es un claro ejemplo de una obra como alegoría nacional. Tanto su prosa como su poesía son un intento de dar una visión –imagen y explicación– de la patria en que le tocó nacer y de su peculiar situación en ese espacio social. En el caso de su poesía esa visión de la nación se construye por medio de la confrontación entre "palabra no intercambiable" y pertenencia nacional.

La explicación de esta interacción de una idea universal, que se expresa como estética de rigor, equilibrio y palabra necesaria, y un imperativo nacional expresado como representación de lo social boliviano, es el objetivo de este trabajo. Como resultado de esta inquisición, trataré de esbozar los rasgos del sujeto discursivo cerrutiano formado en esa interacción y su relación con la sociedad boliviana.



Palabra no intercambiable y alegoría nacional

En la poesía de Cerruto, la marca más notoria de la nación son los referentes geográficos, sociales y literarios bolivianos. De sus cuatro libros de poesía, tres presentan estos referentes nacionales como parte esencial de sus contenidos. *Patria de sal cautiva* es una visión angustiada y amarga de una Bolivia que, sin salida geográfica al mar, se percibe caída en un tiempo de muerte y soledad. Su siguiente libro *Estrella segregada* es una visión, en el mismo tono de amargura y desengaño, de su ciudad natal: La Paz. Aquí el poeta no sólo describe una ciudad infernal y degradada, sino que cuestiona el sentido mismo de la sociedad boliviana. Finalmente en *Reverso de la transparencia* su mirada se vuelca hacia el sentido de vivir, escribir y morir en Bolivia, tomando como interlocutores para su reflexión a poetas bolivianos desaparecidos: Tamayo, Viscarra Fabre, J. E. Guerra, Jaimes Freyre⁶. El subtítulo del libro es elocuente: “Elegía a cinco poetas cuya voz se extinguió entre montañas y un texto para una cantata”.

La percepción de estos aspectos geográficos, sociales y poéticos se organiza en torno a una interrogante mayor y permanente en su obra, la relación entre herencia y entrega. Es decir, una preocupación tanto por lo que recibimos y nos constituye socialmente, el legado histórico, como por lo que podemos aportar como agentes sociales a esa misma historia. Este importante aspecto de la obra de Cerruto ya ha sido señalado por Oscar Rivera Rodas:

La reflexión poética de la historia nacional en la obra de Cerruto está sostenida por la tensión de dos problemas que subyacen a lo largo de toda esa producción. El primero se refiere a las reflexiones sobre la heredad, no sólo en su aspecto cultural sino ontológico: en cuanto a la identidad que el ser boliviano del siglo XX ha recibido de sus antepasados. El segundo, implicado en el anterior, constituye el examen crítico del comportamiento del hombre boliviano en su presente histórico –ya visto sin sentido– en afán y busca de orientación capaz de alumbrar el proyecto del ser boliviano como existencia y nación en el devenir (y porvenir) de su historia (119-120).

En este sentido se puede ver que la trayectoria de la poesía cerrutiana comienza preguntándose por el sentido de la herencia histórico-social (la patria) que recibe, sigue con la (in)comprensión de su rol en ese complejo nacional y termina con la entrega de su obra literaria como herencia, hecha de palabras y experiencia propias, a los que vendrán en el futuro. Pero esta trayectoria ya está presente en el primer libro de Cerruto, *Cifra de la rosa*, en la figura de Madeleine, la destinataria del texto quien sirve de alegoría nacional. Esa niña que nace es, a la vez, su heredera y la herencia que el poeta/padre deja a su patria. El poema “Enumeración de tu heredad” muestra este movimiento de representación alegórica: el poeta entrega a la hija recién nacida un país construido en y por la palabra poética:

Tuya es la nieve, tuya
la cordillera,



y el silencio azulado
 que en sus alturas se congela.

 Y la antigua ciudad en que has nacido
 sale a tu encuentro
 calicanto del aire y su hermosura,
 vestida de aguaceros. (36-37)

Celebración y don, el canto se une a la geografía del país y forman la doble herencia para la niña: patria y poesía. Madeleine, entonces, se construye en esta doble nominación: nombrar su herencia es empezar a nombrarla a ella. Así, y en rigor, Madeleine es más la palabra que la nombra que la supuesta hija de Cerruto, destinataria del poema. Por eso el nombre de Madeleine es “cifra de las rosas”: clave, eco, resumen de los sentidos del ser rosa y, también, del ser nacional. Construída así, como alegoría, Madeleine es un nombre que encierra significaciones con una fuerte carga histórica. Al descomponer ese nombre en sus letras, emergen de éstas, alusiones a tradiciones literarias, como se ve, por ejemplo, en el poema “Madeleine”:

La M es una barca
 relámpago y rocío
 que tripulan Petrarca
 y Darío.
 Y en la A la mar sombría,
 misteriosa,
 canta la sinfonía
 que la hace luminosa. (41)

Por el trabajo poético, el nombre Madeleine –y no olvidemos sus connotaciones proustianas sobre la memoria y el recuerdo– se abre, revelando nombres de la historia literaria como Darío o Petrarca. El canto a Madeleine es en realidad celebración de herencia histórica, en el cual, Cerruto ve manifestarse el peso de la historia, expresada como código cultural en este caso.

Ese mismo peso histórico se encuentra, por supuesto, en otras palabras de la poesía de Cerruto. En este sentido es interesante recordar el significado de una de las palabras que entiendo como una clave de su poesía: la palabra “heredad”. El diccionario de Casares la define así: “*Heredad*: f. porción de terreno cultivado perteneciente a un mismo dueño// Hacienda de campo, finca rústica, bienes raíces// ant. *Herencia*”. (443)

En esta definición se despliegan, por lo menos, dos connotaciones importantes. Por una parte, la herencia es claramente territorial, y por otra, suena a un pasado perdido. Así por la misma palabra “heredad” que hoy ha sido reemplazada por “herencia”, y por un sabor a latifundismo anterior a la revolución de 1952⁷, esta palabra sugiere un país que no es el del presente histórico en el que escribe el poeta. Ya en este primer poema, Cerruto ve la esencia de la nación, la heredad que forma a Madeleine como sujeto nacional, como algo perdido en el

trascorrir de la historia. Su gesto poético recubre esa pérdida, reemplazando la heredad histórica por una herencia puramente simbólica, hecha sólo de palabras. No es de extrañar que al final de su obra el poeta vuelva casi solipcistamente a la poesía, a lo simbólico, buscando, por medio de los diálogos imaginarios con otros poetas bolivianos, la respuesta o el consuelo que no halló en el mundo histórico.

Sin embargo, ese desencanto final no viene sino después –y ahí su valor ético y estético– de haberse sumergido en la vida de la nación y haber tratado de encontrar un sentido a ese “hervidero” que es para él, el presente histórico. ¿Cómo, entonces, al sumergirse en la vida de la nación y buscar nombrar la esencia de la “heredad”, se imbrica la “palabra no intercambiable” con la realidad social boliviana?

Como una palabra “justa”. Justa en dos sentidos: uno, como palabra cabal, exacta, no intercambiable, el sentido inmediato que le da Cerruto; el otro, como palabra ecuánime, justiciera, legal, un sentido también propio a la poesía de Cerruto. Ambos sentidos reclaman un orden ideal, sea para el lenguaje, que así deviene poesía, sea para la sociedad, que así deviene nación-estado. Cerruto piensa que la poesía tiene un fuerte sentido ético en sí, como si el orden poético requiriera o, a veces, supusiera una ética. Por eso, al indagar qué sentido tiene la poesía dentro de los hechos humanos y sociales, la ve si no capaz de transformar, por lo menos de establecer los valores éticos en el quehacer social. La poesía “no mata pero marca”, dice en *Estrella segregada*.

Ahora bien, la dialéctica entre una idealidad poética y una realidad nacional no se resuelve en una armoniosa reconciliación. El poeta siente las limitaciones de la poesía frente a la realidad social y concluye que el único papel posible para la palabra poética cuando participa de las acciones sociales es mantener un espacio reducido de resguardo de lo ético y de denuncia del desorden social:

No cantes
poeta
para el oro
de los estatutarios
los tráfugas de la balanza
que prevarican con la desdicha
...
Devuélveles su peste
solo
desde los médanos
arroja el arpa de David
que han convertido
en albergue de ratas (114).

En última instancia, la poesía sólo “publica el desprecio” (113). Esta imposibilidad de la palabra poética de ejercer una acción más decisiva en el mundo social posiciona al poeta como un ser separado de la historia. El cordón umbilical entre poeta y sociedad en su devenir

histórico se pierde. De ahí que el tiempo para Cerruto se petrifique y recordemos que su poesía está llena de imágenes de piedras y montañas. De alguna manera, el tiempo se escinde en tres compartimientos incommunicados: un pasado perdido y congelado en la geografía altiplánica, un presente de desgaste y corrupción históricos y un futuro marcado por la incertidumbre absoluta.⁸ En la intersección excluyente de esos tres tiempos se encuentra el poeta, que “segregado” de su historia, finalmente buscará refugio en la palabra poética, en el puro mundo simbólico de los poetas muertos.

Soledad altiplánica, comunidad imposible

La geografía andina opera en la poesía de Cerruto como un registro del tiempo. Esa geografía es parte esencial de la herencia de la sociedad boliviana. En las montañas, páramos y ciudades de las alturas están inscritos el tiempo mítico y el histórico. “Enumeración de tu heredad”, el citado poema a Madeleine de *Cifra de las rosas*, nombra precisamente la geografía del altiplano:

Tuya es la nieve, tuya
la cordillera,
y el silencio azulado
que en sus alturas se congela.
La pampa mineral también te pertenece
con los cascos voraces
de los vientos
que le arrancan sonidos musicales.
El río de piel oscura
y meláncolica,
en el que se implican los idus del mito
y los tumultos de la historia. (36)

Mito e historia que al “implicarse” territorializan el espacio geográfico como nacional. En este poema, las montañas andinas son “la cordillera”, el altiplano boliviano es “la pampa mineral”, el lago Titikaka, “el lago/ de eléctrica cintura” y la ciudad de La Paz, “la antigua ciudad en la que has nacido”. Pero la inscripción del mito y la historia, aunque categorías de tiempo diferentes, apuntan a lo mismo, la construcción de un pasado como algo irremediamente perdido.

Por una parte, del mito sólo queda su huella en la geografía andina. Para Cerruto en el origen estaban los “dioses oriundos”, aquéllos que eran uno con el territorio. Son el origen de la vida, del tiempo y de la armonía. Con ellos hay una especie de edad mítica dorada:

En los principios del mundo os veo,
oh dioses de los páramos y de las cordilleras,
...
Vuestras miradas encienden
las primeras amapolas,
corrompen las ofrendas,
envejecen la piedra de los templos.



....
 Todo conviene en alabanza vuestra
 ...
 ¡Todo canta! (62-63)

Pero con la llegada de los españoles a América, que interrumpe el tiempo mítico y trae la historia, los dioses oriundos enmudecen y no participan más de la vida de los hombres:

¡Qué mudos estáis, dioses!
 en los tronos ulcerados por la luna
 ...
 Y el aire fino y muerto y abrogada
 la altura de la dicha por el *légamo del tiempo*. (Mi énfasis. 65-66)

Esos dioses de la altura silenciados y olvidados por la historia, esos dioses que eran el alma del territorio, dejan a éste en una soledad profunda, creando al interior de esa unidad original una ruptura en su esencia: los dioses abandonan su habitat y dejan sólo la huella de su ausencia. El espacio geográfico es únicamente memoria de un bien perdido, registro dolido de una época mítica donde reinaba el sentido y la armonía.

Por otra parte, la historia cubre ese territorio con otras huellas, pero que no cambia la marca de desolación. En el poema "Altiplano" (77-78), Cerruto compara el altiplano con la vida de los trabajadores bolivianos: mineros, campesinos, indígenas. Así el altiplano es "soledad de luna, tambor de las sublevaciones [indígenas]"; o está "rayado de caminos y de tristeza/ como palma de minero"; o es donde "los labradores aymaras/.../ con los fusiles y la honda le ahuyentan pájaros de luz a la noche". Cerruto construye el altiplano, como el lugar donde se inscribe la historia boliviana ("sublevaciones indígenas," "minero," "fusiles"). Igual que en el caso del tiempo mítico, más que la geografía, en el altiplano importa su dimensión de memoria. Por eso, el poema comienza diciendo: "El altiplano es inconmesurable como el recuerdo". Y termina reafirmando esa desolación, con los siguientes versos:

Altiplano sin fronteras,
 desplegado y violento como el fuego.
 Sus charangos acentúan el color del infortunio.
 Su soledad horada, gota a gota, la piedra. (78)

Escenario despoblado de dioses e incluso de hombres, cuya significación última es la "soledad [que] horada, gota a gota, la piedra". Así la soledad como "las agujas ásperas del tiempo" tatúan el territorio y ya es indiferenciable la marca histórica de la mítica, pues ambas fundan una soledad existencial⁹.

La desolación natural del altiplano se convierte en símbolo del abandono de los dioses, del infortunio y tristeza de los hombres y así se impregnan mito, historia, hombres con la soledad como condición esencial del trascurrir temporal. En última instancia, la soledad es para Cerruto, la marca existencial de todo lo humano. "Soledad, única



herencia” es el título de uno de los primeros poemas de *Patria de sal cautiva*. En otras palabras, bajo las formas sociales, míticas y territoriales que recibimos como herencia, Cerruto ve que, en realidad, sólo se recibe soledad.

Ahora bien, si, socialmente hablando, soledad es lo único que recibimos del pasado, esto significa que no hay comunidad. Una comunidad de hombres solitarios no es tal, sino un agregado de fantasmas tristes. Si Bolivia es una “patria de sal cautiva”, su cautiverio no es tanto geográfico por la ausencia de acceso marítimo, sino social por la imposibilidad de construir una comunidad nacional. Debemos recordar que Cerruto habla desde la perspectiva de una clase social de la cual él es el típico “letrado”, ese género de intelectuales que, según Angel Rama, han sobrevivido desde la colonia en torno al estado¹⁰. Cerruto fue toda su vida un funcionario público al servicio de un estado inorgánico con la sociedad civil boliviana. Por supuesto que, desde la posición de un grupo social apegado al estado y desligado de la gran mayoría boliviana –y especialmente de las etnias indígenas, caracterizadas por una fuerte cohesión comunitaria–, la comunidad nacional parece más un imposible que una posible realidad¹¹. Igualmente, sus miembros tienen que sentirse altamente alienados del campo social de la nación.

Patria de sal cautiva pone en evidencia, además, algo que es tan importante como la visión de una comunidad imposible: la tensión del poeta que trata de encontrar sentido a la historia boliviana y la imposibilidad de lograr este cometido. Aquí aparecen los impulsos opuestos del sujeto poético. Por una parte, búsqueda de raíces nacionales y comunitarias en/por el canto a la “heredad” boliviana; por otro, la constatación de la soledad y la incomunicación como esencia de lo humano y, por extensión de lo social. Esta tensión va a crear el drama mayor de ese sujeto poético que no puede ser ni sentirse sujeto nacional.

La ciudad y el poeta

Estrella segregada se establece también bajo esta tensión. El poeta, ahora, en forma activa, se enfrenta con la ciudad de La Paz –sede del estado boliviano y su ciudad natal– con la esperanza de encontrar y/o darle sentido a la vida nacional. La relación del poeta con la ciudad es además de descriptiva y prescriptiva, como era el caso con la geografía andina, afectiva. El título de un poema a la ciudad en *Patria de sal cautiva* ya lo indicaba elocuentemente: “Canto a la heredad entrañable”. Este es un poema de amor y de deseo de unión con la ciudad de La Paz:

No aspiro a amarte
sino en tu laberinto inmemorial,
no aspiro a revestirte de arambeles lunares

...



Ciudad hecha del lujo de la alborada:
 trabados mi litigio y tu férula,
 tu verdor y mi nombre,
 respiramos la misma tempestuosa galerna (75)

La búsqueda de esa profunda unidad entre poeta (“mi nombre”) y ciudad (“tu verdor”) es, por otra parte, deseo de unión con la ciudad como madre. “Ciudad madre mía” la llama el poeta más adelante. Por eso los habitantes de la ciudad se pueden llamar sus hijos: “cofa del mundo, amparo/ de los exonerados hijos de la roca/ y de su alcurnia de proscritos” (76). El poeta desea ser uno con la ciudad porque espera encontrar en esa unión la redención al “agravio” existencial y social que sufre:

[i]grita con nuestras voces
 de tierra en el desierto de la altura,
 híncalo en los ijares del agravio,
 para que tu corona primacial recobre
 las pérdidas estrellas! (76)

En este deseo de unión con la ciudad/madre ya se puede ver un deseo de involución, de retorno al seno materno, a un mundo donde lo simbólico prevalece sobre lo real y que marca su última poesía. Por eso la ciudad puede ser el lugar de los “sueños entre peñascos, entre lágrimas” y ser “ciudad traspasada de sueños” (74). Este deseo de unión, sin embargo, es imposible porque la ciudad es una con lo social-boliviano que Cerruto identifica con el mundo del poder y la corrupción. La crítica ha señalado con insistencia la importancia de estos temas en *Estrella segregada*. En relación al poder Mitre expresa:

El verbo de Cerruto irrumpe desde los círculos y pasillos del poder que el poeta frecuentó en su asidua carrera diplomática. Tal vez por eso no encarna una verdadera marginalidad pero sí una discrepancia en cuanto denuncia la naturaleza espuria del poder basado en la opresión, la persecución y el miedo (41).

La apreciación es acertada, Cerruto no está separado del ámbito del poder (lo está de la sociedad boliviana) sino en relación de discrepancia. Relación ambigua pues su conciencia crítica, como su lenguaje poético, no son suficientes para romper radicalmente con la esfera del estado. Y en referencia a la corrupción que domina a la ciudad, la descripción poética está llena de lo que Antezana llama “signos del desgaste” (29-31) y forman un “reino de lo tenebroso, de lo impuro, de la agitación y la degradación” (Wiethüchter 83).

Estos comentarios apuntan al hecho de que la ciudad está marcada por un tiempo histórico de degradación. Estos versos ejemplifican claramente esa visión de Cerruto:

Abajo en las calles
 las cancerosas calles
 tatuadas
 por el orín y las blasfemias



donde aúlla la gente
 y se interroga
 y se muerde las manos
 y cae de rodillas
 como cae
 el viento en el erial
 entre las cumbres. (98-99)

Así, como el altiplano está marcado por la soledad del mito y la historia, la ciudad lo está por esa vida de “orín y blasfemias”. En general, la ciudad aparece como un espacio de una gran negatividad social, cuya lógica es la de lo bárbaro. “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 tránsfugas de la balanza/ que prevarican con la desdicha’” (Mitre 41). La ética, el sistema que rige las acciones de la vida en comunidad, es, pues, una ausencia. Así, la ciudad es reflejo de una actividad frenética que imposibilita toda verdadera sensación de comunidad.

¿Cómo, entonces, unirse con esa ciudad/madre que ahora ha sido marcada con los “tatuajes” del sinsentido social? La unión con la ciudad es, sin duda, imposible. En consecuencia, el poeta busca un espacio desde el cual liberar a la ciudad del estigma de la corrupción del poder y del tiempo histórico. Aquí, precisamente, vuelve a aparecer lo que he llamado la palabra justa de Cerruto. La poesía se convierte en palabra justiciera que denuncia, marcando su desprecio: “No mata pero marca/ y es un ácido...” (113). Pero esta actividad reformadora es limitada. O como dice Sanjinés, Cerruto es la figura más importante del aislamiento intelectual, de la paciente elaboración de una ‘moral del lenguaje’ que, no pudiendo enunciar lo que ha sido ya tocado por el agravio, la depredación y el vejamen, decide recluirse en el silencio, en lo ‘no pronunciado’” (115). En breve, la poesía no es una acción que pueda transformar el mundo, “sólo publica el desprecio”.

Este es el *impasse* de Cerruto. Al amor y deseo por su ciudad natal se opone esta lucidez de verla en las “garras” de la corrupción social, en un presente histórico degradante que impide su unión con ella. Pero el poeta no es un hijo más de la ciudad, sino el hijo hecho de palabras. Cerruto que desea que su “nombre” sea uno con el “verde” de la ciudad no encuentra manera de que esto suceda. Por eso debe refugiarse en un mundo imaginario donde esa unión sea, aunque ilusoria, posible simbólicamente.

La soledad del sujeto poético

La crítica no ha reparado mucho en un rasgo esencial de la obra de Cerruto: el uso del diálogo poético. Continuamente Cerruto hace de los temas de su poesía interlocutores de su “yo” poético. Madeleine, el amor, Calígula, los dioses oriundos, el Illimani, y muchos otros

personajes son interlocutores del “yo” que canta. Hay desde sus primeros poemas un diálogo constante entre Cerruto y el mundo referencial con el que se debate. El territorio, el país, el sistema social boliviano, los poetas, encarnan en un tú que Cerruto quisiera que le den una respuesta a sus constantes interrogantes sobre el sentido de la sociedad boliviana.

Este intento de diálogo, sin embargo, está condicionado por su estructuración del espacio en el eje arriba/abajo. Por ejemplo, en *Estrella segregada* la relación de la montaña Illimani con la ciudad es de este tipo (Wiethüchter 83). Esto sugiere que la relación de diálogo no es una relación igualitaria, sino jerárquica, como la relación padre/hija en su vida familiar, y la relación poder/ciudadano en la vida social. No obstante, Cerruto intenta romper con esta clausura ideológica y establecer un diálogo que no quede en el marco de la relación arriba/abajo, poder/ desposeído. Ese diálogo busca sus iguales a través de personajes que pueden ser míticos como Orfeo, o históricos como Calígula, Beethoven y Lope de Vega. Pero, entre estos, los más importantes son los poetas bolivianos como él, incluyendo aquéllos que conoció personalmente, pues establecen una relación de afinidad e identificación igualitarias. El mayor uso de este diálogo se da al final de su obra poética, después que Cerruto ha vivido la imposibilidad de la palabra poética de transformar la corrupción social producida por el presente de la historia.

Al ser la identificación con la ciudad/madre imposible, el poeta busca reconocimiento en un espacio de identificación más cercano a él mismo: el mundo verbal de los poetas que han vivido y sufrido esa misma condición de desilusión y engaño. Esta elección es de esperar, pues la palabra poética es para Cerruto el único espacio libre de la corrupción que aflige a la sociedad. Cerruto, ciertamente, encuentra un espacio de diálogo horizontal y no jerárquico, pero interiorizado, imaginario y cerrado. Hermanos espirituales y conciudadanos históricos, los poetas bolivianos son reafirmaciones de la condición de alienación en que vive Cerruto. Por eso, la identificación ocurre como la doble maldición del ser boliviano y ser poeta:

Doble desgracia
haber nacido
bajo este sol
y ser artista. (197)

Estos versos que pertenecen a *Reverso de la transparencia*, el último libro de Cerruto, nos muestran el carácter paradójico de su última producción. Por una parte, como pocos poetas en Bolivia recupera explícitamente la tradición poética boliviana, lo que muestra, una vez más, su gran necesidad de pertenencia social y nacional. Pero por otra parte, hacen de la alienación y la soledad, el aire que respiran Cerruto y las figuras de sus pares poetas. En efecto, las elegías a Jaimés Freyre, Tamayo, Reynolds, Guerra, López Vidaurre, así como la cantata a Humberto Viscarra están cargadas de una profunda nostalgia

y añoranza de su presencia, a la vez que enfatizan la soledad de sus experiencias vitales como poetas y bolivianos.

En el poema a Gregorio Reynolds se puede ver cómo su silenciosa presencia física concretiza esa inmensa distancia entre hombres, y entre hombre y mundo:

Se sentaba al otro lado de la mesa
como del otro lado de la tarde
para beber el té que endulzaban
el silencio
las palabras
que casi nunca pronunciaba.

No tenía mucho que decir,
lo había dicho casi todo,
pero mirándole a la cara yo sentía
fugaz pasar el aire,
alguna imagen
y pálidamente encendersele la frente.

Afuera el mundo eran las calles,
casi amenazadoras en su abandono,
y el Illimani lejos
como él mismo
elaborando frío.

No sé si era hora de irse,
no sé si me dejaba una sonrisa,
había apartado la silla,
había entornado
la puerta,

y era como si no se hubiera ido. (164-68)

Presencia física y ausencia de voz, ambigüedad comunicativa, en una palabra, escena fantasmagórica de recuerdos que no trae consuelo, sino más frío, como la nieve del Illimani. El poema dibuja a dos solitarios, Reynolds y Cerruto, que incomunicados sólo pueden mantener un delgado hilo de solidaridad imprecisa ("y era como si no se hubiera ido"). El poema no consigue poner en contacto, lograr un encuentro comunicativo, entre los dos personajes. Sombras e imágenes connotadas de añoranza pueblan los últimos poemas de Cerruto. Su soledad ha invadido todos los espacios significativos de su vida. Ni la muerte puede ser una liberación de su soledad.

En efecto, *Reverso de la transparencia* es un libro escrito bajo el signo de la muerte. Esto se manifiesta en la cantata a Viscarra que es un monólogo ante la muerte, la cual está representada por un personaje femenino silencioso. Su presencia obliga al poeta a una reflexión radical sobre su vida y su hacer poético, pero no es, de ninguna manera, una superación de las condiciones en las que el poeta vive y escribe. Tomando como referencia a Tamayo, Cerruto escribe:

Ansié partir con un adiós de bronce,
y si el odio calló
su turbulencia,



resuena el bronce todavía.

Ni la muerte que es muerte nos iguala. (162-163)

En ese orgullo más allá de la muerte, hay la irreconciliable diferencia del poeta frente a lo social. Ni la muerte puede anular la distancia de soledad entre poeta y mundo, y nada consigue atravesar la coraza de soledad del poeta. Así, al final de la cantata, la muerte no se lleva al poeta como se podría suponer en principio, sino que se retira dejándolo, como siempre, solo: “Ahora todo ha callado./ La Muerte cerró la puerta/ y estoy de nuevo solo” (201).

Esta soledad final, sin embargo, presenta una característica especial, su construcción especular, pues el poeta queda acompañado por su propia producción poética, recordatorio y causa de su condición. Cerruto se siente:

Solo con lo dicho,
lo que dejo dicho
como herencia atareada
y fugaz. (203)

Se podría decir que la soledad de Cerruto está “en lo dicho”. Como si su soledad viniese de la forma que adquirió su discurso poético. Desde esta perspectiva, su soledad es su lenguaje, su propia poesía. En otras palabras, no es la soledad como condición exterior y anterior a su poesía, la que origina una expresión para esa condición, al contrario, su expresión poética, la forma de su discurso, produce ese sujeto solitario. La forma en que el sujeto del discurso poético se construye y construye su soledad se puede ver en cómo Cerruto se apropia de la palabra y la imagen de los otros poetas bolivianos que nombra en *Reverso de la transparencia*.

El mecanismo que Cerruto emplea en este libro para construirse como sujeto poético es el de la identificación especular con las voces de los otros poetas bolivianos. Por ejemplo, el poema a Tamayo comienza con una variante de uno de sus versos más conocidos, “Yo fui el orgullo”, que Cerruto transforma en “Yo era el orgullo” (158). Cada poema es, entonces, el rostro hecho de palabras de un poeta desaparecido, pero lo que el poeta recoge en esas imágenes no es sino su propio rostro inscrito en el de ellos.

Por medio de la apropiación de rasgos estilísticos como de contenido se identifica con ellos y, a la vez, crea una condición común a todos. De esta manera, Cerruto se presta esas voces y máscaras para construirse como sujeto poético individual y también como sujeto literario-histórico nacional. Pero, en este preciso momento traiciona uno de los postulados básicos de su poesía, el cual le aseguraba ser sujeto dueño absoluto de su discurso: “la palabra no intercambiable”. Aunque esta afirmación se refiere a la arquitectura, digamos, técnica del poema, no deja de implicar también la visión de su poesía como única, es decir, como totalidad original e irremplazable. ¿Pero tomar las voces de otros poetas para construir la propia, no es admitir que

hay una cierta intercambiabilidad en su poesía, por lo menos al nivel de los significados más generales y dominantes? En este sentido, los poemas de *Reverso de la transparencia* se pueden ver como palabras intercambiables entre lo que dice Cerruto y lo que han dicho otros poetas bolivianos. Así la poesía boliviana que Cerruto rememora parece ser repetitiva de un mismo contenido: la doble desgracia de ser poeta y boliviano. Cerruto, entonces no estaría más que reificando una condena ideológica transmitida de poeta en poeta sobre la condición de su propio trabajo en Bolivia. Su palabra poética se vuelve tan intercambiable que deja de ser suya para ser parte de un sistema ideológico cerrado. El sujeto poético no es más dueño de su palabra, es sólo el eco de una condena histórica, social y poética. Allí donde Cerruto busca la mayor identidad propia y cree encontrar un cierto espacio de reconocimiento de su solitaria individualidad, pierde su autonomía como dueño de su lenguaje para quedar dentro de una red de repeticiones semánticas limitadas. Dicho de otra manera, Cerruto se construye una genealogía poética, su propia tradición intelectual si se quiere, pero en la que no hay evolución o transformación, sino simple repetición especular. En ese momento su discurso se cierra completamente y, de cierta manera, asfixia al sujeto “dueño” de su lenguaje.

De ahí que su discurso tan prescriptivo, tan condenatorio de lo social y lo histórico, producido por una conciencia crítica exterior al propio discurso, tambalea en su certeza de lo que ha dicho hasta ahora. Su sistema de representación del mundo cerrado en sí mismo expulsa al propio sujeto del discurso y entonces aparece la duda sobre las causas de la separación entre el poeta y el mundo:

Fui hombre
y me olvidaron.
Y luego me borraron.
¿O yo los ignoré
y así los expulsé
del mundo? (199)

¿Quién ignoró a quién? ¿Dónde se originó la soledad y la incomunicación? ¿Se callaron los “dioses oriundos” o se cerraron los oídos del poeta? La seguridad del sujeto poético en sí mismo, en su constitución como una estructura, un “yo” independiente que le permitía representar (críticamente o no, es irrelevante desde esta perspectiva) lo social boliviano se cuestiona. La empresa poética de Cerruto está limitada por su concepción de un sujeto dentro de la tradición del sujeto cartesiano. Cerruto cree en el “yo” poético, como Descartes pensaba del “yo” filosófico, que se puede usar como “if transparently reflected the identity of the speaker rather than, as Benveniste would argue, constructing that identity” (Silverman 128). Más aún, Cerruto, en esta misma línea de pensamiento cartesiano, “imagines that he speaks without simultaneously being spoken, ... believes himself to exist outside of discourse” (Silverman 128). La desgracia de Cerruto,

entonces, no viene tanto de haber nacido boliviano y poeta, sino de estar sometido a un discurso estético incapaz de trascender sus propias limitaciones y romper su rigidez ideológica. El sujeto cartesiano producido en/por ese discurso es arrastrado a su límite: la soledad. Por eso la poesía de Cerruto va incrementando en cada libro esta posición inaccesible entre sujeto y mundo. No es de extrañar, entonces, que el poeta sienta más y más la soledad como “única herencia” de ese su mismo discurso. Sin duda este discurso sólo puede mantenerse como tal, expulsando de su espacio a los otros y asfixiando al propio sujeto discursivo. La poesía de Cerruto insiste en que su sociedad y el mismo poeta están caracterizados esencialmente por la soledad y la incomunicación, pero lo que en verdad revela es que ese discurso poético es en sí mismo un acto de soledad y no de solidaridad, y lleva en sí la imposibilidad de aquéllo que pretende superar.

Ahora bien, las limitaciones de este sujeto poético son también las de un sujeto social. En efecto, en medio de la “Cantata”, un poema de corte individualista, se encuentra, sorprendentemente, la palabra “nosotros” inscrita dos veces:

(Pobre país
o pobre yo,
todos nosotros,
en este inmenso
país tan nuestro
y tan ajeno.) (198)

“Pobres todos nosotros” (200).

Cabe preguntarse quién es ese “nosotros”. En este sentido, el paréntesis de la primera cita es, sin duda, significativo, pues implica un “yo”, un “país” y un “nosotros” que están en un espacio interior al discurso poético. No es una simple aclaración, es toda una aseveración, desde el único lugar posible para un “nosotros” de esa clase social, desde el interior de un discurso de aislamiento. Del contexto de la poesía de Cerruto se desprenden dos significaciones. “Nosotros” es, por una parte, los bolivianos, como sujeto constitutivo de lo nacional. Por otra parte, en forma más restringida, “nosotros” se refiere a los poetas que forman la tradición literaria que Cerruto crea en *Reverso de la transparencia*. La intersección de esos dos grupos, los bolivianos y los poetas, marca como grupo social aludido por ese sujeto plural a aquél al cual pertenece ideológicamente Cerruto, es decir, los que participan del sistema de poder.

Históricamente se sabe que la poesía escrita en español en Bolivia ha estado tradicionalmente ligada a las clases cercanas al poder y al estado. Baste recordar la figura de Tamayo, el más “aristocrático” de los poetas bolivianos, como paradigma de esos poetas que Cerruto recoge como herencia suya.¹² Ideológicamente el mundo de estos poetas es el del estado y el del poder institucionalizado. Entonces, “nosotros” no es, ciertamente, todos los bolivianos, sino aquéllos crea-

dos por un discurso poético y político que ha expulsado a los “otros” bolivianos de su esfera de acción.

De ahí que esa clase social, reproduciendo la actitud colonial de la dominación española, sienta al país como suyo –relación de pura posesión– y ajeno –sin relación orgánica con el resto de la sociedad nacional–¹³. Esto recuerda el nacionalismo de grupos de poder que emerge en Europa a fines del siglo XX y que se aplica muy bien a varios nacionalismos latinoamericanos. Para estos grupos sociales su “basic loyalty was, paradoxically, not to the ‘country’, but only to its particular version of that country: to an ideological construct” (Hobsbawm 93). Así, “pobres todos nosotros”, se refiere a los letrados, los poderosos, los urbanos, los civilizados, en fin, a aquéllos que soportan no la nación sino el estado boliviano.

La soledad de Cerruto es, pues, existencial, social y poética; triple alienación: vital, comunitaria y de lenguaje.

La herencia de Cerruto

La herencia que Cerruto deja a Bolivia es lo que deja dicho. Pero, esto no es sólo su poesía, entendida como el itinerario del enfrentamiento de “palabra no intercambiable” con lo social boliviano, es también lo que su poesía no puede decir, pero que puede reconocer como carencia. Reconocer aunque sea sólo brevemente y ya cerca a la muerte, que esa infinita soledad que cubre su vida y su hacer poético no es una condena de la sociedad a Cerruto, sino la posición de su propia poesía regida por un sujeto discursivo aparentemente capaz de juzgar al mundo sin implicarse en su juicio. En otras palabras, la poesía de Cerruto muestra que no hay entendimiento verdadero de lo social sin entendimiento (crítico) de la posición del sujeto de discurso en relación a lo social. Cerruto prueba esto, aunque lo hace por negación, es decir, mostrando que un sujeto que se construye basado en una idealidad absoluta del poder del lenguaje (poético o no) y que pretende explicar un imperativo nacional, sólo puede terminar en una soledad que ni la muerte puede redimir.

Hay que reconocer sin embargo, en esta poesía, un valor admirable, el rigor con que Cerruto es fiel a su lógica poética, es decir, su ética de lenguaje. Cerruto sabía que su poesía proclamaba una verdad, aunque esa verdad haya sido la confesión de la imposibilidad de construir una comunidad por medio de un sujeto discursivo cartesiano. De ahí la fuerza con que todavía resuena esta afirmación de su hacer poético:

Pero también pude ver
que no toda soberbia es victoria,
y que en el canto
canta el espíritu
con lengua
más que el bronce. (190)



NOTAS

1. Una versión abreviada de este trabajo fue leída en la conferencia sobre Poesía de los Sesenta organizada por la Casa de las Américas (Habana) en Septiembre de 1994.
2. La obra poética de Oscar Cerruto (1912-1981) abarca cuatro libros: *Cifra de las Rosas* (1957); *Patria de Sal Cautiva* (1958); *Estrella Segregada* (1975) y *Reverso de la transparencia* (1975). Estos libros están recogidos en *Poesía*, la edición que cito en adelante. Dejo de lado su primera producción poética dispersa en periódicos y revistas. Su primer libro, *Cifra de las Rosas*, presenta una fuerte tendencia modernista (Mitre 35). Escrito un año después de la muerte de Franz Tamayo, el último y gran rezagado modernista boliviano, presenta una clara huella de los postulados de ese estilo. En sus siguientes libros, Cerruto desarrolla un estilo personal, donde se mezclan en forma libre ritmos modernistas con formas vanguardistas. No olvidemos que desde 1935, año de la publicación de *Aluvión de Fuego* en Chile, más de veinte años antes de *Cifra de las rosas*, Cerruto frecuentó los círculos literarios más innovadores en ciudades como Santiago de Chile y Buenos Aires. En estos lugares, por ejemplo, mantuvo amistad con Luis Alberto Sánchez, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Eduardo Mallea, Roberto Gómez de la Serna y Pedro Enriquez Ureña. Sin embargo, las innovaciones experimentadas y/o las preocupaciones temáticas de los movimientos literarios latinoamericanos de esa época han debido parecerle a Cerruto importantes sólo en la medida en que coincidían o no con su principio absoluto de lo que es o debe ser la poesía.
3. Para una crítica global de los conceptos de Jameson, ver Aijaz Ahmad y Madhava Prasad. Para el caso específico de América Latina, ver: Santiago Colás y George Yúdice. Para una discusión reciente de nación, identidad y diferencia en América Latina, ver los artículos de Amaryll Chanady y Alberto Moreiras en *Latin American Identity and Constructions of Difference*.
4. Debo hacer aquí una precisión, pues lo escrito en español proviene de una clase social dominante, pequeña, que las más de las veces no tiene relaciones orgánicas con la mayoría de la población boliviana de conformación muy heterogénea racial, social y culturalmente. Hablar de alegoría nacional es, entonces, de alguna manera, hacer referencia a la nación como nación-estado tal como la proponen ciertos grupos sociales dominantes. Cerruto no es una excepción a este panorama. Su obra poética es una abstracción de la diversidad cultural y social bolivianas, para centrarse en las relaciones sociales en torno al Estado (Ver Sanjinés). También es importante recordar que para Cerruto la nación se reduce al área andina y no comprende las importantes regiones orientales de geografía tropical.
5. Aunque aquí no puedo entrar en una discusión profunda, creo que es fácilmente demostrable que de Arzáns a Medinaceli o de Gabriel René Moreno a Jaime Sáenz, el imperativo nacional es una constante.
6. Estos poetas se encuentran entre los más importantes del canon de la poesía boliviana de la primera mitad del siglo XX. Franz Tamayo (1879-1956); Gregorio Reynolds (1882-1948); José Eduardo Guerra (1893-1943); Reynaldo López Vidaurre (1917-1971); y Humberto Viscarra Monje (1898-1971).
7. La revolución de 1952, que llevó al poder al Movimiento Nacionalista Revolucionario, trajo cambios radicales a la sociedad boliviana. Baste señalar que la Reforma Agraria (devolución de tierras a los indígenas), el Voto Universal y la Nacionalización de las Minas, a pesar de ser medidas incompletas que ya la crítica social ha señalado reiteradamente, cambiaron la fisonomía social boliviana en forma absoluta. Para ver los alcances y límites sociales e ideológicos de esta revolución ver los trabajos de René Zavaleta, en especial su *Bolivia: el desarrollo de la conciencia nacional*; para un estudio global de sus

- aspectos sociales e históricos ver el libro de James M. Malloy, *The un-completed revolution*.
8. En este sentido no coincido con las lecturas que intentan rescatar una positividad para Cerruto en el sentido de que éste postularía una esperanza en el futuro. Por ejemplo, Rivera Rodas que dice que “aunque las reflexiones sobre la heredad orientan su discurso hacia el pasado, la intención de este discurso es sobre todo el futuro” (120). Es difícil dejar de ver en Cerruto una reificación ideológica del pasado, como espero mostrar más adelante.
 9. Rivera Rodas ha tratado el tema de la soledad como “pugna entre dos fuerzas: por una parte, la determinación de la soledad como intento de perpetuación, herencia, y por otra parte, el afán por invalidar esa determinación y cambiar lo que parece ser consubstancial al ser nacional” (122).
 10. Angel Rama ha estudiado cómo, desde la colonia, se forma un grupo de “letrados” —“religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales...”— alrededor del poder estatal, que continúa existiendo hasta nuestros días (Ver *La ciudad letrada* 25-31).
 11. En cierta manera Cerruto muestra una imposibilidad de “imaginar una comunidad”, en el sentido utilizado por Benedict Anderson. Es decir, es incapaz de sentirse ligado a otros seres humanos por relaciones imaginarias, en un “tiempo homogéneo y vacío”, es decir en el tiempo de la historia moderna, aspectos necesarios para formar una nación. Ver *Imagined Communities* (22 y ss.). Esto es más sorprendente si tenemos en cuenta que en su novela *Aluvión de fuego*, Cerruto intenta crear un discurso que le permita entender a la nación desde un perspectiva más popular: las masas campesinas y obreras que el estado reprime durante la guerra del Chaco. Es muy significativo que Cerruto haya cambiado de una posición política marxista en su juventud a una muy conservadora y cristiana en su madurez. Por esto se negó a volver a editar su *Aluvión de fuego*, que conoció su segunda edición sólo después del fallecimiento del escritor.
 12. También podría imaginar junto con los poetas, algunos personajes históricos paradigmáticos de este sujeto social. El presidente Daniel Salamanca es, sin duda, un ejemplo inmejorable. Hombre siempre vestido de oscuro, melancólico, enfermo del estómago, solitario. ¿No es ésta una imagen apropiada para una de las elegías de Cerruto? Para una breve pero penetrante descripción de Salamanca como representante de una clase social ver Zavaleta (82-85).
 13. Esta percepción del grupo social al que pertenece Cerruto como ajeno a las mayorías nacionales se ve también en su novela *Aluvión de fuego* donde los indígenas son los únicos que tienen una relación orgánica con el territorio nacional. (Ver mi: “Territorio y nación”) O dicho de otra manera, “lejos del cuerpo de la tierra como maternal germinación de la memoria social e histórica, la obra poética de Cerruto transcurre en una sorda madurez y una valiente vigilancia de la heredad social burguesa” (Quinteros 264-5).

BIBLIOGRAFIA

- Ahmad, Aijaz. “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory.’” *Social text* 17 (Fall 1987): 3-25.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2a. edición. London: Verso, 1991.
- Antezana, Luis H. “Sobre ‘Estrella segregada’” en *Ensayos y lecturas*. La Paz: Ediciones Altiplano, 1986, 17-45.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Trad. de Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1978.

- Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua castellana*. 2a. Ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1959.
- Cerruto, Oscar. *Aluvión de fuego*. La Paz: Ediciones Altiplano, 1984.
- , *Poesía*. Ed. de Pedro Shimose. Prólogo de Juan Quirós. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985.
- , "Precisión: Aluvión de Poesía: Oscar Cerruto". *Provocaciones* por Alfonso Gumucio Dagrón. La Paz: Amigos del libro, 1977. 39-65.
- Chanady, Amaryll. "Latin America Imagined Communities and the Postmodern Challenge." en *Latin American Identity and Constructions of Difference*. ed. de Amaryll Chanady. Minneapolis: University of Minnesota Press, ix-xlvi.
- Colás, Santiago. "The Third World in Jameson's *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*." *Social Text* 31-32 (1992): 258-270.
- García Pabón, Leonardo. "Territorio y nación: Indios y Mineros en *Aluvión de fuego* de Oscar Cerruto". *Revista Iberoamericana* 134: 93-109.
- Hobsbawn, E. J. *Nations and Nationalism Since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Jameson, Fredric. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 5:15. 65-88.
- Malloy, James M. *The uncompleted revolution*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1970.
- Mitre, Eduardo. "Oscar Cerruto: La soledad de poder" en *El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos de Bolivia*. Caracas: Monte Avila Editores, 1986, 34-43.
- Moreiras, Alberto. "Pastiche Identity, and Allegory of Allegory." en *Latin American Identity and Constructions of Difference*. ed. de Amaryll Chanady. Minneapolis: University of Minnesota Press. 204-238.
- Prasad, Madhava. "On the question of a Theory of (Third World) literature." *Social Text* 31-32 (1992): 57-83.
- Quinteros Soria, Juan. "La palabra inmensurable. Notas sobre la obra poética de Oscar Cerruto". en *Del surco y la línea. Antología de lectura y ensayos 1979-1986*. La Paz: Editorial Sierpe, 1987, 247-266.
- Rivera Rodas, Oscar. *La modernidad y sus hermenéuticas poéticas. Poesía boliviana del siglo XX*. La Paz: Ediciones Signo, 1991.
- Sanjinés, Javier. *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Fundación BHN-ILDIS, 1992.
- Silverman, Kaja. "The subject" en *The subject of semiotics*. Oxford: Oxford University Press, 1983. 126-131.
- Yúdice, George. "Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America." en *On Edge: The Crisis of Latin American Culture*. ed. de George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, 1-28.
- Zavaleta, René. *Bolivia: el desarrollo de la conciencia nacional*. Montevideo: Diálogo, 1967.
- , "Consideraciones generales sobre la historia de Bolivia (1932-1971)". en *América Latina: Historia de medio siglo. 1: América del Sur*. coord. de Pablo Gonzales Casanovas. México: Siglo XXI, 1986. 74-128
- Wiethüchter, Blanca. "Poesía boliviana contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Sáenz, Pedro Shimose y Jesús Urzagasti" en *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Ed. de Javier Sanjinés C., Minneapolis/Valencia: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985, 75-114.