

---

---

## La poesía de Oscar Cerruto

---

---

Oscar Cerruto publicó *Estrella segregada* (1973)<sup>1</sup> en momentos en que Bolivia vivía uno de los períodos más cruentos, inútiles y oscuros de su historia, bajo la dictadura militar iniciada en 1971. La sensibilidad del poeta no podía permanecer al margen de una realidad inicua como ésa, censurable desde todo punto de vista, a la que debía denunciar. Sin embargo, su discurso poético tampoco podía prescindir de sus cualidades y hacer uso de un lenguaje de función meramente referencial de un estado de corrupción y crimen. Su poesía no es la suma de textos de argumentación política-ideológica, sino la organización de una visión poética que capta los rasgos sustanciales —no siempre aparentes— de la realidad inmediata y de la experiencia anímica en ese medio sometido a un régimen de injusticia y terror. Esta visión social se halla enmarcada en otra más amplia y profunda, de índole cultural, en la que subyace una actitud mítica característica de su literatura<sup>2</sup>.

Este estudio tratará de mostrar en *Estrella segregada* esos tres aspectos: la actitud mítica, el espacio de la realidad y la experiencia anímica en dicha realidad.

1. La actitud mítica.—El volumen de Cerruto de 1973 está dividido en dos partes. Me ocuparé de la primera, cuyo texto incluye trece poemas que reflejan una profunda crisis que afecta tanto las raíces de todo un país en su naturaleza de institución social como la identidad de sus individuos integrantes. Los elementos que estructuran el texto de la primera parte en su conjunto son: el hablante poético y su interlocutor mítico representado por la montaña<sup>3</sup>.

Los rasgos de este esquema reflejan el comportamiento religioso de los indígenas de esta región andina, referido con frecuencia por los cronistas españoles de la colonia. Como el caso del fraile Diego de Mendoza que, hacia 1660, en sus notas sobre Chuquisaca escribía: «Los indios de este partido adoraban al cerro Churuquilla, que

---

<sup>1</sup> Oscar Cerruto (1912-1981), poeta y narrador, es considerado por la crítica el máximo representante de la generación del posvanguardismo de la poesía boliviana. Véase QUIRÓS: (*Índice* 26), BELTRÁN (125). El presente trabajo completa, por su enfoque, un ensayo más amplio que he dedicado a la obra poética de Cerruto en mis *Cinco momentos...*, págs. 294-312.

<sup>2</sup> El contenido de *Estrella segregada* (que en adelante abreviaré por *ES*) refiere, según QUIRÓS, «el drama del hombre boliviano que todavía no había sido escrito con igual calado por ningún poeta». («Estrella...»). Por su parte, Francovich afirma que «su motivación predominante y acaso su tema esencial es el contraste de la pureza, la limpidez, la calma soberana del paisaje con el envilecimiento humano, con el hervor de las pasiones y el disturbio de las gentes...» («Oscar Cerruto...»). Me he ocupado también de la preocupación mítica del poeta en mi ensayo citado, así como en el volumen que he dedicado a sus relatos: *El realismo mítico en Oscar Cerruto*.

<sup>3</sup> No hay duda de que los trece primeros poemas forman una unidad. Así también lo señalan QUIRÓS («Estrella...») y BELTRÁN (128).

está enfrente del Pueblo encima de al Oriente, por las grandes tempestades de truenos, y rayos, que por allí vienen de ordinario» (27) <sup>4</sup>.

Claro está que los cronistas españoles no reconocían en dicho comportamiento una actitud ritual nacida en una expresión auténtica y emocional. Por el contrario, aquella actitud no era más que gesto vacío primitivo, erróneo y supersticioso. Como muy bien escribe Mircea Eliade, «para el occidental acostumbrado a relacionar espontáneamente las nociones de lo sagrado, de religión, e incluso de magia, con ciertas formas históricas de la vida religiosa judeocristiana, las hierofanías extranjeras aparecen en gran parte como aberrantes...» (34). El relato de los cronistas, aunque ellos no lo reconocieran así, refería un paradigma mítico válido en la relación del ser humano y la naturaleza de esa región andina, que se repetía en las situaciones más graves de la psicología individual y colectiva. Ese paradigma se halla recogido, con su refinado y complejo simbolismo, en la literatura boliviana.

Si en las notas de los cronistas los indios se postraban ante el cerro a causa de las grandes tempestades, en el texto de Cerruto el hablante poético se enfrenta a sus mitos andinos y montañeses impulsado por similares urgencias de desesperación y desamparo social. La mentalidad mítica, si bien es cierto que ha sufrido las consecuencias de la represión de las convenciones culturales cristianas del coloniaje, prevalece inconscientemente en el texto de Cerruto, aunque escéptica y desengañada. La presencia de esa actitud no debe entenderse, de ninguna manera, transferencia de un texto a otro en la tradición de la tópica. Es manifestación cierta de un hecho que, por otra parte, es universal: el ser humano acude siempre a sus mitos en momentos críticos <sup>5</sup>. En el caso específico del texto de Cerruto, la crisis religa (este término puede ser entendido en su sentido religioso) al hombre y sus mitos montañeses, aunque a través de esa relación religiosa no obtenga ni consuelo ni seguridad.

La presencia del monte Illimani sobre la ciudad de La Paz es insoslayable. Siempre nevado y delante de un cielo azul límpido infunde ánimo majestuoso. Aun en las noches de luna su blancura refleja claridad. Las remotas culturas aymaras le dieron el nombre «Illimani», que en esa lengua significa «el resplandeciente». A este monte se enfrenta el hablante poético ahora, en una actitud que ya había sido presentada en «Los dioses oriundos» de *Patria de sal cautiva*. Claro que el comportamiento ritual de *Estrella segregada* no aparece evidente como en el otro texto, lo cual no implica que no subyazca en la estructura del poema.

---

<sup>4</sup> Este tópico no es ajeno a la literatura colonial. Otro cronista, Capoche, en 1583 escribía que en la época prehispánica no eran aprovechadas las minas, «ora por alguna vana observancia a que eran inclinados estos indios (adorando los montes señalados y piedras singulares, la ciega y más engañada gente, dedicándolos a sus huacas o adoraciones —que era el lugar donde el demonio los hablaba y hacían sus sacrificios—» (77).

<sup>5</sup> Cassirer afirma: «Del mito, y de la religión en general, se ha dicho con frecuencia que eran un simple producto del temor... Pero en el mito el hombre empieza a aprender un arte nuevo y extraño: el arte de expresar, lo cual significa organizar sus instintos más hondamente arraigados, sus esperanzas y temores.» (*El mito* 61). Algo similar también escribe Malinowski: las creencias mágicas y religiosas están «íntimamente asociadas con los más profundos deseos del hombre, con sus temores y esperanzas, con sus pasiones y sus sentimientos» (178).

Dicho paradigma ritual está integrado por tres elementos básicos: (a) el espacio sagrado del mito al que acude, (b) la voz invocativa desde su circunstancia localizada fuera de aquel espacio sagrado, es decir, desde (c) el espacio ordinario de lo profano. Lo sagrado, dentro del fenómeno religioso, necesita, para su propia definición, de un elemento opuesto: lo profano. Esta oposición fundamenta el esquema presentado. El modelo de la relación mítica aparece claro en el primer poema de la serie, «El Resplandeciente», y en los dos últimos, «Estrella segregada» y «Sin embargo el sol brilla en ti».

En razón a que la concepción mítica se apoya en un sentimiento fuerte de confianza, se debe aceptar ciertamente en este fenómeno, como afirma Cassirer, «la convicción profunda de una *solidaridad* fundamental indeleble de la vida que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares» (*Antropología* 128). El sujeto acude al espacio sagrado de sus mitos esperanzado de solidaridad, en una situación de urgencia crítica. No otro era el sentimiento esperanzador que guiaba a los habitantes prehispánicos en su rito al cerro Churuquilla, para implorar el cese de tempestades, según referencia del cronista.

En *ES* tales sentimientos se muestran defraudados e ineficaces ante la incertidumbre de obtener la solidaridad ansiada. No sólo la voz poética se levanta desde su espacio en crisis, su misma invocación es crítica, desesperanzada, insegura de lograr el objeto de sus súplicas. Se observa una quiebra moral que intuye la autosegregación y aislamiento de la divinidad. El sentimiento mítico se debilita, presa de la desconfianza en pleno ritual.

El primer texto de *ES*, denominado «El Resplandeciente», presenta tal situación. Su estructura sintáctica muestra los tres elementos señalados del paradigma mítico de Cerruto: el espacio sagrado en que se halla el monte Illimani (versos 1-48), el espacio ordinario (versos 49-78) y el hablante poético que se cuestiona a sí mismo (versos 79-95). Señalaré de modo más específico los versos que articulan la estructura de este primer texto:

a) El monte, reconocido en el espacio sagrado, recibe varias denominaciones positivas. Empero, no es reconocido su papel de divinidad inclinada a la solidaridad. Por el contrario, su presencia indiferente tolera la corrupción y el agravio del espacio profano. Los versos de función nominativa serán transcritos en primer lugar; después, los que enfatizan el papel del mito invocado:

- «enigma de fulgor / y escalofrío» (7-8)
- «Casa de los hálitos / astrales» (32-33)
- «testigo tormentoso» (44)
- «asistes / al hervidero de la vehemencia» (7-8)
- «dejas / que se desate la comedia / carcomida por el tiempo» (14-16)
- «y dejás que la helada / boca de la noche humille» (23-24)
- «Dejás que corra / el río / del débito y la fábula» (26-28)
- «y como el invierno hieres» (36)

No hay súplica en esta invocación, sino increpación y protesta. La ausencia de solidaridad del mito, así como su tolerancia de la corrupción, desconciertan radicalmente al hablante poético y quiebran la fe en las fuerzas sobrenaturales a las que

podría acudir en momentos de crisis. Esta invocación no debe ser entendida en la simplicidad de su sentido literal, porque ese desconcierto y esa quiebra simbolizan el fracaso de la aproximación metafísica a una fuerza o ser sobrenatural a través del sentimiento religioso. Por eso, ya no muestra ni fe ni confianza en el poder divino al que apela el ser humano en sus momentos de mayor debilidad, miedo y desamparo. Si la observación radical del concepto de *religión* implica la subordinación y vinculación a la divinidad, la quiebra de la fe y la confianza en dicha relación de dependencia ha de derivar en el reconocimiento de la inutilidad del pensamiento mítico y religioso, es decir, ha de derivar en protesta y rebeldía. Y esto es lo que ocurre en la poesía de Cerruto, porque la sumisión y la súplica se tornan en increpación y protesta. La corrupción y el agravio, que parecen no tener fin, son tan amenazantes como el futuro incierto y que se aproxima «como filo / de cuchillo» (47-48).

b) La realidad del espacio profano fundamenta la actitud de la persona poética. Los signos de descomposición y la sordidez de ese espacio proyectan un campo semántico explícito: «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» (49-57).

La crisis afectiva de la voz poética deriva en la incertidumbre que disocia todo conocimiento, lo cual provoca desamparo metafísico. Se percibe una falta absoluta de sentido de orientación, sin el cual, por otra parte, no sería posible superar la misma crisis: «Nada se sabe / ni la saña / desiste / ni la piedad» (60-64). El ser se halla entre la indiferencia de las fuerzas divinas y la corrupción del sistema social.

c) La pérdida de fe en la divinidad es un cuestionamiento del pensamiento religioso, del cual el hablante poético es consciente y por el que intenta fortalecer su independencia. Es también cuestionamiento de sí mismo, entonces, y de los miembros de su comunidad (el lector, de su relación pragmática), en un esfuerzo que lleve a asumir el reconocimiento de la identidad propia y de la circunstancia en que se vive. En la tercera parte del texto, la voz poética exhorta al cambio y a la superación de semejante situación: «¿Qué espero / qué esperamos / ¡todavía! / en lo oscuro de la plaza...» (79-82). «Chasqueados / encandilados perpetuamente / nos equivocamos de quicio / o de destino» (86-89) <sup>6</sup>.

Hasta aquí he señalado, de modo esquemático, la estructura sintáctica del primer texto del poema. Los restantes desarrollan lo expuesto en la categoría de la voz poética, que amplían la descripción del espacio profano y la definición del hablante al respecto. Los dos últimos tienen relación con la categoría del destinatario interno, esto quiere decir que son textos de invocación a la divinidad y su espacio sagrado. La diferencia cuantitativa entre unos y otros tiene su propia lógica: reconocida la ineficacia de la divinidad, resulta natural prescindir de cualquier pedido que no se ha de lograr de quien no puede concederlo, ya sea por falta de capacidad o generosidad.

2. La realidad inmediata.—El discurso poético refiere la realidad inmediata en

<sup>6</sup> Acertadamente afirma Antezana que «una imagen global de *Estrella segregada* podría tomar la siguiente forma: la persona poética se diseña en un constante cuestionamiento del mundo: hay una conciencia dolorosa de lo pasajero, de lo disperso, de lo corrupto; hay dimensiones de denuncia, de negación...» (110).

base a núcleos semánticos y no sobre referencias explícitas del medio que denuncia. «Cuerda en el vacío» comienza con los siguientes versos que implican al espacio en que se halla la voz poética: «Es aquí donde se descubre / la piedra / que nos reata / sinónimo del vértigo / alias del rendimiento» (1-5). Más adelante continúan los siguientes: «El miedo es el hervor / inaudible / trabajando como el musgo / ese pecado de felicidad / o esta humedad que deja traslucir / espectral / los huesos del sectario.» (22-28)

Una recopilación de los signos que estrictamente refieren el espacio, porque están ligados al «aquí» del hablante, son: piedra, musgo, esta humedad. Estos signos, que conforman un campo semántico situacional, están ligados a los conceptos *reatar*, *rendir* y *miedo*, cuya explicación, de acuerdo a su significado, es la siguiente: Reatar, como reasegurar el impedimento al movimiento; rendir, como sumisión; miedo, como perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o mal que amenaza. Por otra parte, tanto la falta de movimiento como la sumisión tienen un sema común neutral: falta de libertad.

Una relectura de los versos que considere el campo semántico señalado obtendrá una visión más precisa del espacio: el hablante descubre que su contexto inmediato es: piedra, musgo, humedad, falta de libertad, sumisión, sentimiento angustioso de amenaza. El «aquí» ofrece una visión de prisión, de calabozo, donde es posible inclusive ver el espectro terrorífico de huesos, que implican muerte.

En «La cara oculta de la sombra» el espacio se muestra más explícitamente. Sin embargo, su claridad se define por las significaciones dadas en el texto anterior. Ahora dice: «Foso del duelo / y el desamparo / donde la muerte / y lo sufrido / viejas costumbres / bajan / postigos en la oscuridad / del corazón» (1-8). Los signos que definen no tanto el espacio como tal que ahora es designado por «foso» sino la cualidad del espacio intensifican su significación: duelo, desamparo, muerte. El sentido habitual de las «viejas costumbres», por otra parte, no deja de estar relacionado con el de la reincidencia de los signos «reatar» y «rendir» del texto anterior. Asimismo, la clausura de la prisión o el calabozo ahora también se diseña en la visión referida a los postigos que bajan en la oscuridad: la apertura mínima que puede dar acceso a la comunicación con el exterior queda cerrada.

Dadas las características negativas del espacio que aparecen en estos textos es posible ver un aspecto más amplio que, si bien no es específicamente referente del espacio físico, es ambiente moral. Una ordenación de las unidades significativas señaladas darían lugar a dos tipos de signos: descriptivos y axiológicos. Es decir, los que describen el espacio físico y los que valoran el espacio moral:

*Signos descriptivos:* foso, piedra, musgo, humedad, oscuridad.

*Signos axiológicos:* falta de libertad, miedo, duelo, desamparo, muerte, oscuridad.

En ambas series cabe el lexema referido a la oscuridad, lo cual se explica porque su sema se integra al campo semántico situacional de prisión y calabozo y al campo semántico conceptual de la valoración del ambiente moral.

En los textos de Cerruto no hay, pues, una actitud meramente descriptiva de la realidad, sino más bien valorativa. Esta doble función enriquece los textos y lleva al hablante poético a una relación directa con la realidad referida; en este caso, con

sórdida realidad política y social boliviana. Una actitud meramente descriptiva del espacio, por otra parte, no podría existir en estos textos, cuando el hablante poético ofrece una visión de su medio a partir de su encierro y calabozo: el mundo que le rodea desaparece. Por esa razón los signos referentes de la realidad apenas, muy apenas, diseñan un contexto físico. Más adelante hablará del «escamoteo del mundo» como consecuencia del «ejercicio reiterado del fracaso» («Escarabajo de lujo»). Para una visión desde el calabozo, donde inclusive los postigos han sido bajados, el mundo desaparece en el escamoteo. Por eso señalé al principio de este apartado que el discurso poético refiere la realidad inmediata no con referencias explícitas sino mediante núcleos semánticos. La identificación del espacio ha sido posible no por los significantes de una realidad clara y concreta sino por la organización de campos semánticos. De ahí también que los motivos fundamentales del discurso poético son, sobre todo, experiencias anímicas en semejante ambiente de miedo, desamparo, duelo, muerte, que sin embargo refieren, en los límites extralingüísticos, la violencia —brutal— del sistema político dictatorial.

3. La experiencia anímica.—La característica limitada y limitante de esta situación imprimen en el discurso poético el insoslayable reconocimiento de la finitud esencial del ser humano. Como acertadamente ha señalado Antezana, el miedo, la culpa, el tiempo, la muerte en los textos de Cerruto son «signos del desgaste» y lo que revelan «podría llamarse la ausencia (sustancial) de sentido que implica, también, la “lógica” constitutiva de la finitud. En esta lectura se genera un texto permanentemente minado por dentro. El texto se desenvuelve como una serie de procesos conjugados “sin sentido” (sustancial) que desnudan las raíces de la finitud» (118).

Por otra parte, asombrosamente, el duelo y la muerte son elementos de la cotidianeidad en esta situación; son partes del hábito a que es sometida una sociedad, una costumbre horrorosa a causa de la cual se repliega en el aislamiento. Se ha leído ya en el texto que en este «foso de duelo y desamparo, la muerte y lo sufrido son viejas costumbres». No es exagerado afirmar que la constante intimidación política ha hecho de esta sociedad boliviana una colectividad aislada moral y físicamente. A su situación mediterránea y aislamiento entre las montañas, se agrega un desamparo moral a causa de la política interna siempre amenazante e intimidatoria. En «La cara oculta de la sombra» se observa el reflejo de ese aislamiento complejo e infausto ante el cual el tiempo y la historia parecen anularse: «Conjuración del tiempo / tiempo tú mismo / trasluciendo / sus estigmas / en la lepra / de la piedra» (9-14).

Una consecuencia de esta situación es, obviamente, la desconfianza mutua que deriva en incomunicación. Bien ha señalado Ortega y Gasset que «en épocas de crisis son muy frecuentes las posiciones falsas, fingidas» (101). Por otra parte, bajo un régimen de corrupción y violencia la comunicación desaparece porque se hace inútil o, en todo caso, instrumento de la intriga y la falsedad. De ahí que el mismo texto («La cara oculta...»), tenga entre sus últimos versos los siguientes: «... se escuda / cercándote / un idioma que no es el de la veracidad» (32-34).

Este aspecto motiva al texto siguiente, «El pozo verbal»: la falsedad de la comunicación degenerada en tales circunstancias, la inutilidad de la palabra. Ante la ausencia del idioma veraz, se abona con sospechas el miedo y la incomunicación. La

facultad humana del conocimiento se fractura e invalida también y el desconocimiento de la realidad propia se revela. Y como en el primer texto citado resalta aquí la incertidumbre: nada se sabe. Se habita un pozo verbal de inutilidad, desconfianza y degradación: «Nada se sabe / pero las palabras / se conjuran / hostiles / chillan y se acuchillan / saltan en el aire / lo infestan / movilizan llamaradas / como ráfagas de toros / como tizones vivos / que caldean / la pedana del escándalo» (1-12).

Un aspecto sintáctico que se destaca en este texto es su construcción predominantemente verbal. El nombre del poema («El pozo verbal») es significativo al respecto. El epíteto «verbal» refiere, en su aspecto semántico, a la palabra acumulada confusamente en un espacio cerrado («pozo»); y, en su sentido metalingüístico, a su propia organización sintáctica, porque de los 39 versos de que está integrado, 29 contienen al menos un verbo, de los cuales 27 cumplen función predicativa del sustantivo «las palabras». Estas se conjuran, chillan, acuchillan, saltan, infestan... Se observa un dinamismo verbal, sintáctico y semántico; dinamismo que no deja de implicar violencia. La sucesión irrefrenable de sintagmas verbales que designan la acción del sustantivo se desplazan para contradecirla después en un atropello violento anulando sus propios significados. Las cuatro últimas estrofas del poema se concentran en oposición de signos: te miman-te muerden, te glorifican-te escupen, te coronan-te lapidan, te levantan-te entierran. Desde esta estructura sintáctica se proyecta una semántica de la violencia, en la que el lenguaje no sólo resulta inútil sino también peligroso.

El siguiente texto, «Escarabajo de lujo», censura la capacidad de tolerancia de tan sórdida situación, tolerancia que ocupa un mismo campo semántico con los conceptos de lo habitual y lo reincidente señalados anteriormente. Hasta ahora, la visión poética se había concentrado en un espacio físico y en un ambiente moral degradados. Ahora se completa respecto al habitante de esa zona. Aparece el personaje de la situación trágica: héroe contrahecho que luce su grande costra —como aquel legendario y bíblico Job— en el estercolero y las cenizas de sus bienes sociales. Su cicatriz antigua provocada por las «viejas costumbres» del duelo y de la muerte es todo lo que puede brillar: «escarabajo de lujo». Su inmensa costra «se esponja en el polvo / como cal / muestra una cara amarga / y sonrío» (10-13). La voz poética se interroga sobre la extraña energía o sabiduría que sostiene la tolerancia de este personaje simbólico y colectivo: ¿es costumbre al fracaso o producto de una definitiva y única voluntad divina? Es así como el hablante poético entiende semejante capacidad para el agobio: «Viejas erudiciones le permiten / un sabio escamoteo / del mundo / que no es sino el ejercicio / reiterado del fracaso. / O de Dios» (14-19).

Desde el punto de vista de la pragmática del texto, no se puede dejar de observar la identificación del hablante poético con el protagonista sometido de la situación. El texto está integrado por dos estrofas. En la primera, el hablante se refiere a dicho protagonista en tercera persona: lo describe. En la segunda estrofa, asume la primera persona del plural y se identifica con la circunstancia del protagonista, que no esconde protesta contra la fuente que alimenta semejante capacidad para la tolerancia: el sentido de la culpabilidad. «A cada paso que damos/o a la vuelta de cada esquina/detrás de toda piedra/de toda puerta/está la culpa» (20-24). El sentido de culpabilidad

no deja de ser, para el hablante, «envilecimiento». El texto, en su relación pragmática con el lector, busca coadyuvar en el cambio de comportamiento de éste. Esta función se ve claramente en dos textos que, por explícitos, no requieren explicación: «Cuya boca ardía» y «Rayo contradictor». En ambos textos Antezana señala la elección del silencio como protesta. «Esta elección del silencio —agrega—, en cierto sentido, «culmina» la denuncia que el poeta hace del mundo y del lenguaje» (111).

Otro aspecto del nivel pragmático de este texto, digno de ser subrayado, es la relación del poeta y los signos que emplea en la designación de sus referentes objetivos. La situación adversa, definida como un «ejercicio reiterado del fracaso. O de Dios», acaba por causar el «escamoteo del mundo». La elección de los signos referentes de la realidad que el poeta denuncia no son, como ya fue señalado antes, de un realismo descriptivo porque no diseñan nítidamente esa realidad, pues no se puede describir lo que permanece escamoteado <sup>7</sup>.

El texto de «Que van a dar a la noche» muestra una diferencia específica con relación a los anteriores. Estos desarrollan una perspectiva de colectividad. Ahora el texto enfoca lo individual de los miembros de esa colectividad en la circunstancia de la muerte: «Cada uno muere solo», dice la proposición básica y primer verso. De ese modo, las muertes colectivas (de aquellos pasajeros en un mismo «carro de llamas»), tan repetidas en la historia de convulsiones sociales de este país —revoluciones, golpes de estado y masacres—, se multiplican por el número de sus individuos. Señala cierta y patéticamente que no cabe el morir en la solidaridad de ideales y acciones. La soledad e incomunicación de estos seres se enfatiza con la muerte: «Cada uno muere solo / con una rosa en la sien / o pasajero / en un carro de llamas / solo / en ese acto / que nadie comparte / donde cae / la soledad sobre la soledad / y ese silencio / de nieve / por el que van / por el que irán siempre / los incomunicables / prendida / en el pecho / la sentencia de olvido». La muerte, ya desconsoladora, no puede ser más absurda e inútil aquí.

4. El sentido de la segregación.—Al cabo de su reflexión sobre la muerte, el discurso reasume, finalmente, su invocación a la divinidad cuya actitud respecto al drama humano que se desenvuelve a sus pies es de indiferencia. Ante el Resplandeciente, el poeta, que había revelado la crisis social de su medio, descubre también la ausencia de una alianza efectiva entre el ser humano y su deidad. Separada y aislada del espacio profano, ésta no es más que un ente segregado y confinado en su inmutabilidad. De ahí que el hablante interroge: «¿Nada más oyes / como los viejos dioses / que el polvo / ha ensordecido?» (11-14). Tal es el sentido final de «Estrella

---

<sup>7</sup> Con relación a los signos que estructuran el discurso poético de Cerruto, no quiero dejar de reconocer una serie de referentes a la administración pública y burocrática. La recopilación de tales signos daría lugar a un campo semántico situacional evidente de la sociedad boliviana: la corrupción de la administración pública y su burocracia. Bien escribió Urzagasti al señalar que Cerruto eligió «palabras caras a los habitantes de este territorio. 'Ministerio', 'subalterno', 'rédito', 'falsía', 'agravio', 'blasfemia', etc., son lo que dice el diccionario, pero esencialmente lo que siente un boliviano. Más grave es aún comprobar que tales términos en ajenos países, en moradas relativamente organizadas, carecen del espíritu de sentencia y del aire de fatalidad que tienen aquí, como si un origen tempestuoso las hubiese petrificado, para desgracia nuestra» («En un tronó...»).

segregada». Entre el hombre y la divinidad de su propia concepción humana e imaginaria no es posible ninguna relación cierta. En el desconcierto de la duda, el poeta descubre también la índole enigmática de la divinidad y llega al límite del descreimiento y de la renuncia de su fe metafísica en el ser supremo. Su discurso se estructura en interrogantes sobre su condición última y separada ahora de lo que había imaginado la unidad trascendente por la que creía exceder los límites finitos de su índole humana: «¿No seremos ya acaso / no seremos / tú y yo / los labios de la llaga / que divide su grito...» (15-20).

La estructura sintáctica de los dos últimos textos es básicamente interrogativa y conjetural. Aunque el enunciado profundo de todo el poema en su totalidad, a través de sus trece partes, es interrogación y conjetura constante <sup>8</sup>, lo cual se entiende cuando las raíces de la fe y del sentimiento piadoso se quiebran. Por eso también en estos textos finales, como en el primero, reaparece, tras el reconocimiento de la inutilidad del pensamiento mítico y religioso, la protesta y la rebeldía, aunque en un contexto de soledad radical: «Es que estamos tan solos / amargos y salobres / arañando / soledad / en las peñas. / Y como las peñas nuestra vida. / Todo quería ser / todo no ha sido» (24-31). Esta es la única certidumbre del hablante, pues no en vano es la única estrofa del penúltimo poema que está fuera de la articulación interrogativa y conjetural.

El poeta quisiera concluir su invocación con un pensamiento optimista. Y, en efecto, lo halla. Pero su voz no deja de traslucir dudas. Difícilmente podría estar ausente la dubitación respecto a la esperanza, cuando su experiencia es frustración física y metafísica. La invocación concluye con un angustioso optimismo dubitante: «Tal vez miras crecer / una entidad secreta / miras alzarse / una provincia ardiente / una patria como un grimorio / tal vez un viento de esmeralda / un río un agua atronadora / una cascada de pájaros / un apogeo de augurios copioso / y de poderío / como los himnos del origen / como las lluvias / como los sueños del origen.» (42-54).

El último texto («Sin embargo el sol brilla sobre ti»), en su brevedad de dos versos, dice solamente, como respuesta a la propia invocación: «Tal vez / enigma de fulgor.» La duda prevalece. En realidad, el significado de este texto final no va más allá de la oscilación entre la posibilidad y la duda. (La duda contenida en su texto y la posibilidad referida por su título.)

La imagen final que queda de *Estrella segregada* es la imagen disociada del ser, ante la creencia sobrecogedora de la ineficacia de su propia índole histórica.

OSCAR RIVERA-RODAS  
705 N. Coventry, Baton Rouge  
LOS ANGELES 70808 (USA)

---

<sup>8</sup> Antezana afirma: «Para algunos, el mundo —que incluye el lenguaje— es transparente y todas las respuestas están, más o menos, claramente dadas; para otros, el mundo está lleno de enigmas, y las respuestas —si las hay— deben todavía buscarse o crearse laboriosamente. A los segundos pertenece Cerruto» (110).