

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN LITERATURA BOLIVIANA Y
LATINOAMERICANA



**EL REVERSO DE TRES HUELLAS EN LA
OBRA DE OSCAR CERRUTO**

Postulante: Lic. Mirian Roxana Huarachi Herrera

Tutora: Dra. Mónica Velásquez Guzmán

La Paz-Bolivia

2020

Agradecimientos:

A Mónica Velásquez por guiarme y acompañarme con tanto cariño en este camino académico.

A todo el equipo de la Maestría en Literatura Boliviana y Latinoamericana, en especial a Ana Rebeca Prada por su apoyo constante.

Índice

Introducción	4
Capítulo I: Las mujeres, el reverso de sus huellas	21
• Las banderas de la revolución: La mujer proletaria y la chola.....	22
• Las madres, el cerco de las lealtades.....	33
• Las amantes, el retorno de las fantasmas.....	45
Capítulo II: El indio y sus reversos	51
• El acecho de los indios: del clamor al levantamiento.....	54
• El indio y el adolescente frente al poder.....	60
• El indio, la ciencia y la hechicería.....	70
Capítulo III: El reverso del acto creador en el lenguaje	78
• La soledad del poeta y el poder, una lectura desde la poética.....	81
• De la genealogía poética.....	95
• Casas y moradas de/en la poesía.....	100
Conclusiones	106
Bibliografía	111

Introducción

I

La crítica literaria boliviana resalta la obra de Oscar Cerruto en tanto inaugural de una línea o de varias en nuestra tradición literaria. Este primer núcleo se explicita desde Zavaleta Mercado (1962) hasta Velásquez Guzmán (2007). En cuanto a la narrativa cerrutiana, se privilegia a *Cerco de penumbras* como potencialmente originaria de una renovación en la narrativa. Zavaleta entiende que Cerruto es un “representante inicial en Bolivia de este modo de expresión [asombrosa]” (1962: 11). Más tarde, Pedro Shimose también plantea que esa colección de cuentos es “precursora del actual período de renovación de la narrativa boliviana” (1983: 43). Luis H. Antezana, por su parte, dice que el mencionado libro “marca en la narrativa boliviana el desplazamiento del realismo a la ficción” (2000: viii). Esta ficción de carácter asombroso es inaugural en tanto se desplaza del realismo a una categoría sobrenatural, fantástica dice unos, realismo mítico prefiere decir Rivera Rodas. Este asume que *Cerco de penumbras* desarrolla ese realismo “a través de nuevos recursos y posibilidades” (1973: 11). Esta, “[l]a mala fama de Cerruto” según Villena Alvarado, quien plantea que “los inaugurales rasgos de los cuentos trabajan ya desde la novela, más allá de la ideológica trayectoria del autor, más acá de las obvias diferencias en el ámbito temático (aquí realista, allá fantástico, maravilloso, mítico o lo que fuere)” (2003: 131). García Pabón, por su parte, entiende inaugural a esta novela en tanto “es la primera novela de nuestra modernidad que nos da un modelo de la nación boliviana” (1986: 94). En el caso de la poesía, Velásquez Guzmán cree que Cerruto, junto a Jaime Saenz y a Edmundo Camargo, “inaugura hilos fundamentales de la poesía boliviana” (2007: 12). Así, por donde se mire, la crítica literaria boliviana ha ubicado a dos de las obras narrativas más representativas y a la poesía de nuestro autor como iniciales para ciertas tradiciones en las letras bolivianas.

Por otro lado, la crítica ha leído de maneras distintas ciertos “agravios” o “peligros” en esta poética. He aquí, el segundo núcleo crítico. En el orden de aquello que acecha, el *Cerco de penumbras*, ha sido una imagen bastante recurrida por la crítica. Isabel Bastos entiende que “el círculo es ‘clausura’, espacio metafísico que coarta el ‘albedrío’” (1983: 138). Por su parte, Zavaleta entiende ese “acorralamiento como evasión o como impotencia” (1962: 25). Luis H. Antezana señala que ese título convoca la imagen del centro y de la periferia, pues existe un centro cercado por/con una periferia de penumbras: “Junto a la delimitación circular, ‘cerco’ posee además connotaciones de conflicto, alteridad, asedio, agresión” (1986: 359). Javier Sanjinés suma que “lo cotidiano es, en la obra de Cerruto, una ilusión próxima a ser devorada por las fuerzas aterradoras e incontrolables de lo nocturno” (1992: 66). Asimismo, esta imagen de la periferia de sombras que agrede al centro, ha sido el eje de mi tesis de licenciatura, donde propongo un dispositivo teórico denominado “cerco de penumbras paraxiales [...] constituido por ciertos lugares o nudos penumbrosos y agresivos: el sueño, la locura, la animalidad, el tiempo, el temporal y la muerte que, signados por lo femenino, conforman el cerco femenino fantástico” (2012: 22).

Respecto a este tópico femenino, en la investigación mencionada, habíamos partido de las intuiciones de Bastos y Zavaleta, pero sobre todo de los planteamientos de Ana Rebeca Prada, quien considera que este libro de cuentos explora diversas aristas de lo femenino y actualiza antiguos tópicos literarios al respecto. “Cerruto aportaría de manera muy particular al nexo en la literatura boliviana [...] entre mujer, sexualidad y muerte: y además, instauraría una imagen de la relación erótica fugaz como intensidad y de la relación sostenida como degradación” (2011 [2007]: 59). En un estudio anterior, Prada lee el tema de la sexualidad y la mujer en *Aluvión de fuego* en diálogo con otras novelas latinoamericanas y entiende que en esta novela cerrutiana “a pesar de su relación con discursos tradicionales en cuanto a la mujer tierra, madre, virgen, valle fecundo donde se cobija el guerrero, maraña que hay que desentrañar, etc., logra

proyectar lo femenino en roles y acciones distantes de los imperativos del poder: logra abrir un lugar en que se politiza lo femenino” (2011 [1997]: 158).

En el ámbito de la sexualidad en la novela, Antezana reconoce los siguientes subconjuntos: “una serie de inscripciones que contextualizan la adolescencia de Mauricio Santacruz; otro [...] inscribe la sexualidad en directa relación con la opresión terrateniente, los abusos militares y clericales; la vida común de Mauricio-Laurencio y Jacinta en la mina, cuyos efectos son inter-personales, ideológicos y políticos” (1986: 217). Al respecto, Marcelo Villena plantea que ciertas escenas se repiten (el encuentro con una *imilla*, la violación de la otra, la relación con Jacinta y Clara Eugenia) para dar cuenta que estas otras cobran sentido para Mauricio, solo en referencia a sus mujeres (su hermana y su madre). De ello, se desprende una tensión incestuosa en la novela: “Lo que emerge en torno a la figura del incesto es tanto una vocación arcaica como la circularidad de un conflicto que se repite irresoluble. Todo lo opuesto a la transformación épica, en suma: con la burguesa, la *imilla* o la minera, el héroe alude siempre al fantasma de una hermana a la que invoca o aleja, un fantasma al que imagina y traiciona” (2003: 160). Al respecto, a Gilmar Gonzales le llama la atención que en la novela, la madre y la hermana permitan que poco a poco el mestizo o el “intruso” vaya ocupando el lugar del padre; incluso, en uno de los cantares de *Cifra de las rosas*, Gonzales lee el “desvío” de Madeleine como “el mismo que el de la hermana en *Aluvión de fuego*, permitir el ingreso de un ‘intruso’ y alterar, cambiar el orden estable de la relación, un tanto inquietante, padre-hija” (2007: 9).

En esa línea de los personajes otros en esta escritura, el indio es uno de los personajes poco abordados por la crítica. Quien más se aproxima en su análisis es Leonardo García Pabón. Desde su entendimiento, “[e]l indio es el primer modelo social que puede instaurarse como modelo mítico de lo que podría ser una sociedad [...] los indios son el primer punto de referencia para Mauricio” (1986: 99-100). Su análisis alcanza a decir que “su presencia se siente, se presiente muchas veces, pero es difícil y casi imposible llegar a ellos; son incluso los incognoscibles” (*Ibíd.*: 99). Otra lectura es la que hace Marcelo Villena quien plantea que “la

escritura de Cerruto pone en escena esa irreductible alteridad mostrando, precisamente, a la ley ante la imposibilidad de interpretar al otro, ante la sistemática imposibilidad de traducirlo, de domesticarlo” (2003: 180). En mi trabajo de tesis, ya aludido, intuía la relación entre los personajes femeninos y los indios, bajo una misma característica, denominada en su momento como espectral (2012).

La relación con el lenguaje es tensa, hasta violenta, en esta escritura. Inicialmente, haremos un breve recorrido respecto a la lectura que se hace del lenguaje. Zavaleta Mercado señala que la “innumerable sobriedad de Cerruto no es sino una obsesión de matematicidad verbal, una ideología de la exactitud de las palabras” (1962: 11). Alfonso Gumucio Dagron dice que la obra de Cerruto es “Poesía de la precisión, poesía de varias etapas, maravillosamente purificada, concreta. Hay una característica que la define: la economía, la síntesis, la comparación de los versos y de la prosa. Ni una palabra sobra, ni una palabra falta. Y toda la trayectoria del poeta se define como la búsqueda de la palabra precisa, la que debe intervenir en el lugar y en el momento preciso” (2006 [1977]: 47). Shimose entiende que hay un “rigor estético, rigor en la expresión (economía de estilo), rigor en la poetización de su material literario [...] y rigor en el lenguaje” (1983: 44-45). Mitre califica a los poemas como no exentos de un “virtuosismo verbal que ya revela un notable dominio del idioma” (1983: 139).

Este rigor con el lenguaje, la búsqueda de la palabra precisa, la matematicidad verbal o virtuosismo de lenguaje, ha sido entendido por Montserrat Fernández como una desconfianza ontológica: “A manera de un relojero, cuida que cada sonido, cada silencio, cada parte del poema logre articularse para provocar algo. Y es este trabajo el que exhibe la minuciosidad, el excesivo cuidado de la palabra utilizada como un gesto de desconfianza y de descreimiento” (2011: 29). Ya Antezana planteaba que en *Estrella Segregada* “hay algo oculto en los signos, no solo oculto, sino también engañoso [...] Las palabras no son jamás transparentes, están permanentemente sujetas a ‘sospecha’” (1986: 23), son “ladinas” diría en el prólogo a *Cerco de penumbras* (2005: xv).

Mauricio Murillo argumenta que para Cerruto la materialidad del lenguaje es muy importante. De “El pozo verbal” deduce que “la relación con las palabras no es armónica, en realidad es problemática y hasta violenta [...] no se muestran claras y develadas al poeta, sino que se *conjuran* y aparentan [son ambiguas, duales, artificiosas, simuladoras]. Son *hostiles*. Las palabras parecen vivas, parecen animales” (2011: 72; el énfasis es suyo). Añade que la relación es física: las palabras, como dice el poema, dañan, rasgan, muerden, hieren, marcan (*Ibíd.*: 73). Así, el lenguaje se figura como un elemento agresor en esta escritura. El lenguaje es otro motivo en el cerco de las agresiones.

El poder, como factor adverso, ha ocupado un sitio especial en la obra cerrutiana. En una entrevista de Raquel Montenegro a nuestro autor, este afirma que *Aluvión de fuego* (1935) es una denuncia de injusticia social y divina (1976: 13); así, el poder es un peligro que se contrarresta desde la novela. Eduardo Mitre entiende que “el verbo de Cerruto irrumpe desde los círculos y pasillos del poder que el poeta frecuentó en su asidua carrera diplomática. Tal vez por eso no encarne una verdadera marginalidad, pero sí una discrepancia en cuanto denuncia de la naturaleza espuria del poder basado en la opresión, la persecución y el miedo” (1983: 144). Por su parte, Blanca Wiethüchter –en su lectura de *Estrella segregada*– entiende que “la poética de Cerruto sitúa al hombre dentro de un marco judeo-cristiano vivido negativamente en relación a la posibilidad de salvación [...] Fracaso ‘de dios y del mundo’, su experiencia plantea, de todos modos, un límite: la imposibilidad de comprender el cerco que él mismo se ha impuesto desde los puestos de poder (1985: 89). Dos son las maneras de leer el poder en la obra cerrutiana: desde la perspectiva de quien lo padece y desde la visión de quien, la ejerce.

Siguiendo esta lógica del poder, leída por la crítica literaria, García Pabón intuye un tono individualista en la cantata en memoria a Humberto Viscarra; la palabra “nosotros” distanciaría a los “otros” bolivianos: “Así, el ‘nosotros’ cerrutiano se refiere a los letrados, los poderosos, los urbanos, los civilizados...” (1998: 211). No obstante, Velásquez dice: “ni la narrativa ni la poesía son excluyentes del otro

porque no es verdad tampoco que quien nos guía por el mundo ficcional, sea narrador o yo poético, lo hagan desde el poder, sino que son su resquebrajadura, lo que corroe por dentro el sistema como parte terrible de su propia limitación” (2007: 25).

Junto al poder, la soledad es un motivo recurrente en esta poética. Si bien Eduardo Mitre dice que Cerruto no encarna una “verdadera marginalidad” (1983: 144) o aislamiento, García Pabón, insiste en que la poesía de nuestro autor está marcada por la soledad y la incomunicación, remarca que este discurso poético es un acto de soledad y no de solidaridad: “La soledad de Cerruto es existencial, social y poética; triple alienación: vital, comunitaria y de lenguaje” (1998: 211). Blanca Wiethüchter halla la figura de un “héroe solitario” que persigue los valores perdidos en un mundo degradado (1985: 237). Rivera Rodas, respecto a *Cerco de penumbras*, lee el aislamiento a partir de la hostilidad del entorno físico, además de una soledad interior. Incluso, la incomunicación estaría reforzada por la incapacidad de ser solidarios y amorosos dentro de las relaciones humanas (1973:154).

Por su parte, Gilmar Gonzales conjetura que “[e]l sentimiento de soledad, de haber sido expulsado del ‘paraíso’ de los otros es constante en la obra de Oscar Cerruto. Pero el paraíso negado lo atrae y repele, atrae pues es tema recurrente en su escritura y repele porque casi siempre se lo condena” (2007: 10). Para Gonzales, más que una “crisis moral” –o el terrible convencimiento de que nada nos une a los demás humanos–, la soledad de Cerruto se debe a una “crisis moralista” –si los otros son los responsables de la incomprensión. Lo cual sería evidente en la última poesía de nuestro autor, dice el crítico, “[s]oledad y expulsión pueden también resultar paradójicas en un poeta que como pocos en nuestro medio gozó en vida del respeto y reconocimiento social” (*Ídem*). Así, moverse en los salones de la diplomacia durante tanto tiempo, debió haber significado un gran esfuerzo, finaliza Gonzales. Velásquez matiza esa relación hostil, pues, dice, “Hay acá otra vez un doble gesto entre hostil y dubitativo, es el mundo quien expulsó al poeta o fue este quien lo echó fuera de sí [...] La sensación de ser negado o desconocido

por el medio se ve ahora cuestionada –de nuevo– por la sospecha de una contraparte en la cual sería el mismo yo poético quien sin darse cuenta habría apartado al mundo que tanto esperaba y en el que quería incidir. Paradojas de un ser sin lugar, en el umbral de su deseo y de su imposibilidad” (2007: 44).

Mary Carmen Molina también matiza la presencia de la soledad planteando que el exilio del poeta es voluntario, donde la escritura es el “tejido de la morada en el exilio” (2011: 65); es decir, la soledad es una morada donde la tarea del lenguaje permite enfrentarse a sí mismo. Así, la soledad, en la lectura y la escritura, hacen de la actividad poética “un acto de fe en el que la frustración deviene postura” (*Ibíd.*: 46). Este lenguaje tensionaría la soledad: “mirarse a uno mismo, en la vasta soledad de uno y el otro (que nunca se restituye, que no rescinde en el exilio), significaría abrir la morada, las puertas, escribir en el dintel cierto gesto de contra-comunidad” (*Ibíd.*: 65-66). Esta emerge de la articulación de las soledades, según Molina.

Respecto a la lectura radical de García Pabón sobre la soledad del poeta y de los interlocutores poetas en la sección “Moradas” de *Estrella Segregada* (que para él reforzarían los tres exilios del poeta, antes nombrados), Velásquez propone que “[l]as obras y las vidas de los poetas evocados resucitan si el yo poético puede oírlas; y estas no solo reviven o advierten, sino que también alientan, acompañan” (2007: 41). Posteriormente, en otro ensayo, Velásquez revisita los poemas y, a partir del recorrido por la presencia de los poetas nombrados por Cerruto, entiende que la comunidad con sus pares no es festiva. Es la “reunión de imposibilidades donde cada hacer profundiza la falta [...] porque caer enteramente en esa falta es restituir lo que verdaderamente hermana a estos poetas, su hacer con la nada y desde ella” (2011: 117). Así, desde la perspectiva de Velásquez, la convocación del vacío sería una figura de revelación o lucidez de una comunidad imposible. Concluye que el vacío es el lugar para la creación (y para la convivencia con las palabras de otros), es el pedido de la restitución de un abismo propio “del derecho y el deber de tener palabra sin uso; es decir, de tener lugar” (*Ibíd.*: 120).

Ahora bien, continuado con el motivo de la clausura en esta escritura, el crítico más radical es Eduardo Mitre quien dice que “[e]n Cerruto, por el contrario [refiriéndose a Octavio Paz] su obra no presente ni puerta ni ventana que se abra. La clausura del orden mítico, irrevocable y definitiva [...] desemboca en una tierra baldía, sin remisión, regida por la violencia y el rencor permanentes” (1986: 141). En cambio, desde la perspectiva de Isabel Bastos, respecto a *Cerco de penumbras*: “en las tinieblas hay claros” (1983: 154) y Luis H. Antezana entiende que hay una “ventanita abierta” (1986: 378) al sentido que sería el cuento “La estrella de agua”. Así, los agravios, acechos o cercos penumbrados también han sido leídos desde la posibilidad de salida o luminosidad, por la crítica literaria, he aquí el tercer núcleo.

En mi tesis de Licenciatura reflexioné sobre las consideraciones respecto a las posibles aperturas para la tan mentada figura de clausura de la narrativa y poesía cerrutianas. Argumentaba que la calle, la ciudad y la mujer, paradójicamente, son posibilidades de una salida del cerco. Incluso, señalé que la fantasía es otra posibilidad de fuga. Para argumentar esto había retomado a Rivera Rodas, quien sostiene que “[l]a libertad en **Cerco de penumbras** está planteada como libertad psicológica” (1973: 128) a través de recursos irracionales o irreales propios de la imaginación o invención imaginativa. “El hombre entonces ingresa al ámbito irracional y descubre allí, en la penumbra de la inconsciencia, conflictos nuevos y extraños” (*Ídem*).

Quien ha estudiado estas luminosidades en la poesía cerrutiana es Mónica Velásquez. Esta crítica apuesta por la “lógica del reverso”, es decir, la “palabra cerrutiana es denuncia pero es también y en la misma intensidad, esperanza” (2007: 22). A partir del diálogo entre algunos poemas y cuentos, Velásquez configura una “poética de la transparencia” para la obra cerrutiana. Desde una perspectiva similar, Gilmar Gonzales conjetura que “la atracción por la luz aparece ya desde el inicio de su obra [...] Cerruto escribía sus ‘luminosidades biseladas’ [...] Si alguien me pregunta cuál la poética de Oscar Cerruto, respondería en un primer acercamiento, el Illimani, luminosidad biselada por los dioses, región de

transparencia” (2007: 8). En este mismo orden, ambos críticos coinciden en que *La muerte mágica*, de alguna manera, signa una salida o transparencia. Velásquez halla en “Junta de sangres” y el relato mencionado, “el pensamiento de una ‘venganza mágica’ que iguala lo transgredido o lo injusto [que] parece explorar otra veta en esa búsqueda por el otro lado, la transparencia que componga el reverso habitual e injusto en que vivimos” (2007: 26). Gonzales por su parte, dice que “existe un esquema que conducirá a pensar que estamos frente a un cuento [...] que permitirá, aunque sí de manera violenta, la posibilidad de encontrar una salida y así romper la clausura” (2007: 10).¹

Entonces, la crítica literaria boliviana se ha concentrado en al menos tres núcleos. El primero de estos agrupa los estudios en torno al carácter inaugural de una parte de la obra de Oscar Cerruto. El segundo núcleo, el más amplio, reúne la crítica enfocada en los peligros o en los agravios en el conjunto de textos que nos ocupan; de aquí se desprende la recurrencia de la lectura de la figura del cerco de penumbras como imagen de clausura, acorralamiento, asedio de la periferia al centro. Otro sitio lo ocupa el análisis de las relaciones conflictivas de ciertos personajes femeninos en varios textos narrativos del autor. Además, en la misma lógica de lo adverso en esta obra, algunos estudios dedican su atención al indio, le consideran no solo como un modelo mítico, sino sobre todo como un ser desconocido, intraducible y espectral. Asimismo, los estudios sobre el lenguaje, por un lado, están dirigidos a la matematicidad, el rigor, la precisión o el virtuosismo verbal y, por otro, están centrados en la desconfianza, sospecha y materialidad hostil de las palabras. Por último, el poder y la soledad han ocupado

¹Es importante tomar en cuenta que García Pabón, en su enfoque panorámico de la obra cerrutiana, también halla cierta esperanza revolucionaria en *Aluvión de fuego*, optimismo que se iría abandonando en la poesía posterior de Cerruto (2006: xi). Para este crítico, los campesinos y mineros son las clases sociales privilegiadas para crear una verdadera nueva nación (1986: 109). Otra visión social es la de Javier Sanjinés, quien ubica a *Cerco de penumbras* dentro de la literatura de la frustración revolucionaria. Por su parte, Magdalena Gonzales Almada, en su texto “La herencia de Cerruto: el sujeto nacional en *Aluvión de fuego*” afirma que la herencia de Cerruto es “la esperanza depositada en nuevos sujetos, diferentes de él, pero en los que recae la posibilidad de llevar adelante a Bolivia en el futuro” (2014: 55).

el lente de varios críticos. Para unos, Cerruto se ha enfrentado y denunciado al poder desde un lugar privilegiado, aunque para otros, lo ha hecho desde la fisura. Respecto a la soledad, algunos proponen que el aislamiento o el exilio es forzado, otros, que es voluntario. Frente a ello, surgen quienes plantean que la evocación a otros poetas sugiere una posible comunidad. Sin embargo, de cara a toda esta larga lista de clausuras y riesgos, hay un tercer núcleo de la crítica que apunta a la posibilidad de ciertos claros, luminosidades o transparencias en las tinieblas, de ventanas abiertas, de posibilidades de fuga o libertad; en suma, de esperanza y salidas al encierro.

II

Hay un lugar en la crítica literaria boliviana donde se vincula la vida y la obra de Oscar Cerruto. En la tesis de Licenciatura sobre *Aluvión de fuego*, que presentó Raquel Montenegro en 1976, hallamos el subtítulo denominado “Identificación de autor y protagonista” donde “claramente podemos percibir que hay un paralelismo notorio entre Cerruto y Mauricio” (54). Montenegro entiende que son similares: la raigambre social, la afición a la lectura, la sensibilidad, las mismas actitudes hacia la realidad del país, la misma percepción de una realidad injusta, la inasistencia a la guerra, la consideración de esta como una matanza injusta y la simpatía con partidos que buscan el cambio de la estructura social. Elementos que son notorios para quien conoce la biografía del autor. Pero, por ahora, no interesa entrar en detalles al respecto, lo que sí importa es este sitio donde la vida y la obra se cruzan. Lo cual nos da pie para reflexionar brevemente sobre el lugar del autor dado que, en los siguientes capítulos, al nombrar a Oscar Cerruto nos referimos al conjunto de referencias al que hace alusión toda su figura construida en nuestra sociedad y al interior de su obra.

“¿Qué es un autor?” (1983 [1969]) es un texto de Michael Foucault, quien plantea repensar dicha noción. Decir que el nombre de autor es un nombre propio presentaría varias dificultades debido a las diferencias entre ambos nombres. Si bien estos designarían a una misma persona, el nombre de autor no es

exactamente un nombre propio; no obstante, referirse a lo que alguien escribió o no, sí afecta al nombre de autor. De esta manera, el nombre de autor y el nombre propio no son lo mismo. El primero, a diferencia del segundo que va del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo,

corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular” (1983 [1969]: 60).²

Foucault afirma que “sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de un parlante ficticio [un alter ego]; la función autor se efectúa en la escisión misma, –en esta división y esta distancia” (*Ibíd.*: 65). En ese entendido, la noción de autor que manejamos es la de quien ocupa un espacio intermedio entre el escritor real y el parlante ficticio. Por eso, al designar a Oscar Cerruto aludimos al constructo que se ha hecho de esta figura en el interior de una sociedad o de una cultura y al interior de su obra.

Hecha esta aclaración, también respondemos a cierta inquietud respecto a la biografía o autobiografía de nuestro autor. Sabemos que el texto de Alfonso Gumucio Dagrón, “Precisión, aluvión de poesía”, parte del libro *Provocaciones* (2006 [1977]) expone, en un estilo de entrevista, una biografía de Oscar Cerruto.³ A Gilmar Gonzales le llama la atención que “[l]a bien planificada y cuidada respuesta de Cerruto se asemeja muy bien a lo que Pierre Bordieu llama ‘una historia de vida’, un ‘artefacto socialmente irreprochable’ cuyos presupuestos serían ver ‘la vida’ como ‘...un todo...coherente y orientado, que puede y debe ser

²Así, “[e]l nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, [...] indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto” (1983: 60).

³ Leonardo García Pabón también presenta una “Cronología” (donde se ordena por años los hechos sobresalientes del autor, las circunstancias históricas y las publicaciones nacionales e internacionales), que acompaña y cierra los libros de Cerruto publicados por Plural editores.

aprehendido como expresión unitaria de una intención, subjetiva y objetiva, de un proyecto...” (2013: 2; Bordieu citado por Gonzales). Es decir, que la biografía (o autobiografía) bien planificada de Cerruto podría leerse como un tipo de relato, “una ficción que se desmorona con un simple cotejo con la complejidad de la realidad” (*Ídem*). Un texto que respalda este planteamiento sobre el proyecto o historia de vida preestablecida es una entrevista que aparece bajo el título: “Oscar Cerruto inédito” (2014 [1972]). Mauricio Souza, a quien le debemos la transcripción del texto, señala que la entrevista corresponde a 1974⁴. Sabemos que es anterior a la publicación de Gumucio Dagron; de hecho, un breve cotejo, entre la estructura e información de ambos textos (la inédita y la publicada), da cuenta de que el primero es la base a partir del cual se habría escrito el texto incluido en *Provocaciones*. En este, Cerruto traza líneas de esa vida-proyecto de obra. Sin embargo, más allá de si es discutible o no la planificación ideal de una vida o la lectura que de ese plan se haga, nos interesa aclarar que, al hablar del autor y su proyecto escritural, pensamos en su “función autor”. Por eso, en la tercera parte de nuestro estudio, al referirnos a Cerruto y su proceso creatural, no pensamos en el ciudadano de carne y hueso, sino en la figura del escritor que atraviesa una instancia de crisis antes de proponer una salida paradójica por medio del habitar un lenguaje nada seguro ni estable.

III

En este tercer apartado, explicamos nuestro modo de lectura: el estudio de tres huellas. Para ello, recurrimos a Fernando van de Wyngard que en “Introducción: la pesquisa y lo indeterminado”, de su libro *Un nudo más en la red. Informe sobre la Poíesis* (2010), dice que investigar (*investigare* viene del latín *vestigium*= “en pos de la huella de”, “ir en busca de una pista”) es el seguimiento de la pista o la huella que “examina el *vestigium*, que no es originariamente sino la huella estampada por

⁴Un apunte, siguiendo la pista de las fechas presentadas en este texto, pensamos que corresponde a 1972, puesto que Cerruto dice que su hija Madeleine tiene 18 años y sabemos que nació en 1954.

el peso de un pie de aquel (o de aquello) que avanzando se retira” (Van de Wyngard, 2010: 19). El autor pregunta qué es lo que se retira y responde que algo, alguien “que da a pensar” justamente porque se ha retirado, se ha apartado. Para este pensador esta pesquisa de los vestigios, de lo que ya no está, funciona como “manifiesto de trabajo” (*Ibíd.*:20) de dicho informe. En el caso particular de esta tesis, la pesquisa de los vestigios es la estrategia de lectura de un corpus delimitado.

Así, esta investigación corresponde a una lectura sigilosa que “examina” ciertas pistas o huellas que dan cuenta de un tránsito. Las huellas son las marcas del desplazamiento de un lugar a otro y señalan un camino recorrido. Entonces, nuestra lectura intenta rastrear ciertos motivos en la escritura de Oscar Cerruto. El lector ordenaría, de algún modo, esa “red de signos dispersos” para hallar “un nudo más en la red”. Así, las huellas de la escritura de la obra de este autor, en tanto signos dispersos, se ordenan de alguna manera, en ciertos nudos (o puntos de entrecruce) que corresponden a ciertos motivos o lugares comunes en su obra.

Ahora bien, es sabido que una huella es una marca estampada sobre alguna superficie. Una de sus peculiaridades es su forma que, entre otras cuestiones, daría cuenta de la identidad de quien la estampa. Una huella dactilar, por ejemplo, autentifica e identifica a una persona. Otra de sus particularidades corresponde a la evocación de aquello que allí estuvo. Además, tiene la característica de marcar un camino que indica los lugares recorridos, que configuran una especie de mapa o red.

Aunque usualmente la huella tiene la forma de la planta de un pie que “avanzando se retira”, hay otras formas de imaginar esas marcas. Por ejemplo, una cicatriz sobre la piel, que da cuenta de una violencia pasada, es una marca que queda luego de una herida cerrada, en suma, es la impresión profunda de un hecho doloroso. Precisamente, uno de los motivos rastreados en la escritura cerrutiana corresponde a la violencia latente en los personajes, espacios y signos. Así, tres motivos, entre otros, marcan esta escritura: la mujer, el indio y el lenguaje.

Por otro lado, es preciso vincular la imagen de la huella con el término motivo⁵. Márquez puntualiza que el motivo tiene “una dimensión temporal, que depende de su repetición, implícita en su etimología (*mouvere*)” (2002: 255). En las artes, el motivo es el rasgo característico que se repite en una obra. En literatura, el motivo es un término abordado desde la teoría literaria. En esta oportunidad, el término será leído desde la perspectiva del concepto musical. *Leitmotiv* es la melodía que se repite en una composición musical, ya sea cantada o instrumental. En el caso particular de esta investigación, el motivo o *leitmotiv* es entendido como nudo o huella repetitiva en esta obra. Los motivos mueven o provocan algo y también se mueven; es decir, transcurren en el tiempo.

Los motivos son insistencias en esta escritura. Se repite el sonido, el grito, el aullido, el tocar de puertas. También se reiteran los personajes adversos y la sospecha por el lenguaje. Algo quieren lograr o provocar con la perseverancia u obstinación de la insistencia. Abusando de la etimología, insistir, viene del latín compuesto por *in-* (en, interioridad, valor intensivo) y el verbo *sistere* (tomar posiciones, detenerse y clavarse en un lugar). Así, insistir evoca marcar con intensidad, ponerse o aplicarse a algo con insistencia. ¿Cuáles son las insistencias, nudos, motivos en la obra de Oscar Cerruto?

Vale la pena retomar antes otra precisión, pues es sugerente pensar una característica de la estampa o la marca de la huella. Cada espacio marcado, no solo tiene una cara visible, también tiene una contracara. La imagen que mejor visibiliza esta idea es la moneda que acuñada, estampada o marcada tiene un anverso y un reverso. En las monedas, este frente o haz es considerado la parte

⁵ Miguel Ángel Márquez, en su artículo “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica” (2002), distingue estos tres términos y, luego de un riguroso análisis, concluye que el tema designa a cualquier materia literaria más o menos amplia o general. Entiende que tópico son formas o temas preparados, reconocidos como comunes por un círculo de cultura. Asume que motivo es la materia que se repite a lo largo de un *corpus* literario. Y finaliza señalando que motivo y tópico son conceptos imbricados: “Un tópico es por definición un tema general y común. Si además se repite en una obra es también un motivo de ese *corpus*. Pero si un tópico no se repite en un *corpus* determinado, no puede ser considerado motivo” (2002: 255).

principal y la posterior la menos importante, donde van los detalles secundarios. Sin embargo, ambas hacen a la moneda, no es posible imaginarla compuesta de una sola cara. Así, la huella tiene dos caras: la visible y la sugerida. El anverso de cada huella tiene un reverso en esta escritura. Hay una cara oculta, no por ello inexistente. ¿Qué sugiere el reverso de cada huella? En ese sentido, interesa mirar cada huella en su doble faz y atender con especial interés el reverso o cara menos visible.

Entonces, la lectura de las huellas es una manera de ir en busca de las pistas para examinar el vestigio, la huella, de este escritor. Al menos halla ciertos nudos o puntos de entrecruce. Lee y escucha el motivo justamente en la repetición de las huellas. Ubica y se concentra en tres huellas que insisten en aparecer en la escritura cerrutiana: los personajes femeninos, los indios misteriosos y el lenguaje sospechoso. En este camino, cada huella se caracteriza por estar compuesta por un anverso y un reverso.

Una vez ubicadas las huellas, habrá que mirarlas en su doble faz. En el caso de los personajes (indígenas y mujeres) es preciso preguntar qué hay detrás de la insistencia de su aparición a lo largo de la escritura cerrutiana. En la cara principal de la huella estos personajes casi siempre están contruidos como otredad; la escritura está marcada por la diferencia, la distancia, lo impropio, de las mujeres y los indios. En relación a la huella del lenguaje, a su peligro latente y visible, es importante indagar qué sugiere esa preocupación insistente por el lenguaje. En este entendido, la lectura de las huellas implica una exploración de las dos caras, mereciendo especial atención el reverso de las mismas. En adelante, tres huellas de esa escritura.

IV

Previamente, cabe aclarar que nuestra investigación, recorre gran parte de la obra de Oscar Cerruto, tanto la publicada por él, como la póstuma. Abarcamos, desde la narrativa, la poesía y parte de sus ensayos o artículos. Resaltamos el valor de nuestra investigación en tanto rastrea tres huellas o motivos recurrentes a lo largo de esta obra y propone una lectura renovada de las mismas.

La argumentación se organiza a partir del ejercicio de la lectura del anverso y el reverso de cada huella. El primer capítulo “Las mujeres, el reverso de sus huellas” gira en torno a ciertos personajes femeninos, varios de ellos vinculados a la figura maternal, otros al de pareja. En el primer apartado, “Las banderas de la revolución: La mujer proletaria y la chola”, se explora la figura femenina desde la escritura temprana del autor, sus poemas publicados en *Bandera Roja* (2007 [1926]), hasta su novela de juventud *Aluvión de fuego* (2006 [1935]). De las figuras femeninas distantes o ausentes, que signan lo maternal, exploramos a la mujer proletaria como madre que gesta el grito revolucionario, hasta abordar el papel de Jacinta, la compañera del revolucionario. En el segundo subtítulo, “Las madres o el cerco de las lealtades”, se explora la recurrencia de estos personajes desde su novela, pasando por el cuento “De las profundas barrancas suben los sueños” hasta “Un poco de viento” a partir de la propuesta teórica de las “lealtades invisibles” en las relaciones familiares, planteada por Ivan Boszormenyi-Nagy y Geraldine Spark (2003). En el tercer subtítulo denominado “Las amantes, el retorno de los fantasmas”, se leen dos cuentos emblemáticos “El círculo” y “Retorno con Laura” y presentamos su reverso a la luz de la lectura de “La cripta y el fantasma” propuesto por Anne Ancelin Schützenberger (2002). La mujer pasa de la encarnación del heroísmo materno (anverso) a la amenaza de un potencial seductor (reverso).

El segundo capítulo, “El indio y sus reversos”, propone leer el otro lado de la huella de este personaje. El reverso de la crítica sobre el indio en la escritura cerrutiana

busca leer la construcción de este personaje como habitante de las sombras, amenazante, peligroso y fantasmal. Tres partes integran la argumentación: “El acecho de los indios: del clamor al levantamiento” indaga la cualidad espectral de los indios desde los primeros textos publicados en *Bandera Roja* (1926), pasando por *Aluvión de fuego* (1935) hasta “De las profundas barrancas suben los sueños” (s/f; 1955?). “El indio y el adolescente frente al poder” coteja las similitudes entre la destrucción de los símbolos del poder para ambos personajes. En “El indio, la ciencia y la hechicería” se entabla un diálogo entre “Junta de sangres”, “La muerte mágica” y el texto “Magia del kollao” para evidenciar cierta tensión entre la ciencia y la magia. El indio, por su parte, pasa de ser una masa revolucionaria y potente (anverso) a ser un fantasmal ajeno, otro, inagotable (reverso).

“El reverso del acto creador en el lenguaje” es el título del tercer capítulo. Este funciona en tres partes; la primera, “La soledad del poeta y el poder, una lectura desde la poiética”, desarrollará el reverso de la soledad y el poder del acto creador a partir de la argumentación de tres momentos: la crisis o el deseo torrentoso, la figura del creador anómalo o el que soporta la carga dentro de una comunidad y la marginalidad o el lugar de la fisura desde la que el poeta transparenta las sombras. Luego, el capítulo desarrolla otro apartado, “De la genealogía poética”, donde se rastrea la preocupación genealógica familiar y literaria. Finalmente, la tercera parte denominada “Casas y moradas de/en la poesía” revisa ciertos poemas para argumentar que la imposibilidad de comunidad puede revertirse de alguna manera a partir de la lectura entre poetas. Así, el lenguaje es hostilidad (anverso), pero también es la búsqueda de posibles comunidades literarias (reverso).

Capítulo I

Las mujeres, el reverso de sus huellas

Respecto a este motivo, la crítica boliviana ha leído desde diversas aristas la presencia de los personajes femeninos en gran parte de la escritura narrativa de Oscar Cerruto. Le ha dado especial atención a la chola Jacinta, las señoritas Clara Eugenia y Clotilde, personajes de la novela *Aluvión de fuego* (1935). Del libro de cuentos *Cerco de penumbras* (1957), poblado de mujeres siniestras, han sido abordadas prácticamente todas: Elvira de “El círculo”, Ifigenia de “Ifigenia, el zorzal y la muerte”, Irene de “Un poco de viento”, Claudina de “La estrella de agua”, Virginia de “Morada de ébano”, Ana de “El rostro sin lumbre”, Adriana de “Como una rama muerta”, Laura y Adelaida de “El alimento profético” y otras mujeres sin nombre en estos cuentos. Ciertamente, las mujeres han sido personajes predilectos en la escritura de nuestro autor.

Este capítulo concentra su atención en ciertos personajes femeninos respecto a un tópico poco abordado por la crítica literaria en esta escritura: las madres. También, se abordan algunos personajes no necesariamente vinculados a lo materno, aunque importantes para completar nuestro panorama de estudio. Partiendo del ejercicio de la lectura de las huellas del anverso, hallamos un reverso complementario que da cuenta de una lectura renovada de estas huellas. En el primer apartado, “Las banderas de la revolución: La mujer proletaria y la chola”, se exploran estos personajes desde la escritura temprana del autor, los poemas publicados en *Bandera Roja* (2007 [1926]), hasta su novela de juventud *Aluvión de fuego* (2006 [1935]). Iniciamos con la lectura de ciertas figuras femeninas distantes, ausentes, que presentan un guiño maternal, a partir del cual exploramos a la mujer proletaria como madre que gesta el grito revolucionario y concluimos con Jacinta, la compañera de Laurencio, quien también muestra ciertos gestos maternales. En el segundo apartado, “Las madres o el cerco de las lealtades”, exploramos la recurrencia de estos personajes desde esta novela,

pasando por el cuento “De las profundas barrancas suben los sueños”, parte de *La muerte mágica y otros relatos* (2006 [s/f]), hasta “Un poco de viento” y “Morada de ébano”, parte de *Cerco de penumbras* (2005 [1957]). Miramos el reverso de la “tensión incestuosa” en la novela –propuesta por Marcelo Villena (2003) –, a partir de las “lealtades invisibles” en las relaciones familiares planteada por Ivan Boszormenyi-Nagy y Geraldine Spark (2003). En el tercer subtítulo, denominado “Las amantes, el retorno de los fantasmas”, indagamos en dos cuentos emblemáticos, “El círculo” y “Retorno con Laura”. Luego de una lectura de la crítica respecto al retorno de las muertas, presentamos su reverso a la luz de la lectura de la “Cripta y el fantasma”, propuesto por Anne Ancelin Schützenberger (2002).

Las banderas de la revolución: La mujer proletaria y la chola

En 1926, con 14 años, Cerruto publica sus primeros poemas en los que se figura una ausencia femenina. Dos de ellos, publicados en *Bandera Roja* (2007 [1926]), se titulan “POEMA”. Transcribimos completamente uno de estos poemas.

Girones de distancias
Arrollados en mi recuerdo

¿Quién surcó la noche?
La noche presenta señales tajantes
–banderolas de lluvia–
y esta noche hay cien gritos
que se aferran al viento

Noche viento viento
quisiera perderme por todos los caminos
con los vidrios rotos de la emoción

¿H-A-S-T-A D-Ó-N-D-E?

Mi vida se ha estirado
carretera de ausencias

Unos pájaros incendian la noche (Cerruto, 2007 [1926]: 257).

Girones de distancias/ arrollados en mi recuerdo”, “La noche presenta señales tajantes/ –banderolas de lluvia [...] Unos pájaros incendian la noche”. Los girones

que pueden ser el pedazo de una tela desgarrada, las banderolas, los pájaros signan la distancia, intensifican una ausencia. En el segundo poema, se presenta una imagen más lejana aún: “volantín ya imposible” (*Ibíd.*: 258). Mirando al cielo, se está como frente al espejo de un recuerdo. Mirar el cielo nocturno es recordar el giro, el cambio, que ha provocado el llanto por el adiós y las despedidas. En el espacio nocturno, los girones, las banderolas y los pájaros, acentúan el recuerdo de esa ausencia. Hay una mujer “helada de olvido” que tan “pequeñita”, vista desde la distancia, intenta alcanzar con sus manos un “volantín ya imposible”. La voz poética parece ser un volantín ya lejano para esa mujer, puesto que su corazón está sostenido “de cabelleras y de ojos de otras mujeres”. Así, queda esta mujer con la sonrisa mordida y los senos sembrados de flores. Veamos el poema completo:

Espejos de tu recuerdo
donde suelo mirarte
de vez en vez

tú fuiste
cuando lanzaba volatines
con mi corazón de niño
que fue a golpearse en una estrella verde
tú estabas en la noche
pero el mundo ha girado en nuestros ojos
y hemos llorado todas las estaciones

Y ESTAMOS SATURADOS
DE ADIOS DE DESPEDIDAS

ah mujer helada de olvido
sigues tan pequeñita
quiere tus manos
volantín ya imposible
mi corazón apoyado
de cabelleras y de ojos de otras mujeres
la vida
mordió entonces
tus sonrisas
quizás sembró flores
en tus **senos**
pero tú siempre colgando estrellas despavoridas (*Ibíd.*: 258; el énfasis es mío).

Esta mujer helada de olvido está distante y hasta desplazada por la cabellera y los ojos de otras mujeres. La vida le mordió (devoró, calló) sus sonrisas y le sembró flores en sus senos, dice la voz poética. Llama la atención la referencia a los

senos, parte corporal de función nutricia, único elemento alusivo a la maternidad: “El seno es sobre todo símbolo de maternidad, de dulzura, de seguridad y de recurso” (Chevalier y Gheerbrant, 2003: 923). Pero esta mujer sigue colgando estrellas llenas de pavor. El corazón de niño fue a golpearse en una estrella verde. Así, este poema sugiere una figura femenina maternal en tensión a partir de su distancia y queriendo asir lo ido; además, ella ya no sonrío, ella llora.

Otro de sus primeros poemas se titula “Puna”, la voz poética diseña el espacio y la atmósfera del altiplano en el que “un trozo de sentimiento se [le] quiebra/ y [le] hace un hueco morado en el alma” (*Ibíd.*: 260). Ese sentimiento se intensifica con el pasar de unas indias:

El alba humedece el cerro, espolvorea las quinuas.

A lo lejos, campanas entumecidas
lanzan sus flechas de golondrinas.

Y un trozo de sentimiento se me quiebra
y me hace un hueco morado en el alma.

Pasan unas indias tostando penas en sus pómulos
una carreta que llega del alba y un perro usado
con la mirada herida y a rastras.

Y más allá de los cercos
ladran las chacras rabiosamente.

Va a llover en su ausencia.

Y el recuerdo fumiga el paisaje de alcohol (*Ibíd.*: 260).⁶

Acrescenta su pesar con el ladrido de las chacras. La zona y la atmósfera de la puna, entonces, configuran un espacio propicio para el sentimiento quebrado de la voz poética. Incluso, la india, la carreta y el perro entran en escena y ahondan esa pena, la nostalgia por quien no está. Solo queda sugerida la presencia y la ausencia de dos personajes femeninos: la india y la otra mujer. La india está presente e intensifica el sentimiento de esa nostalgia, vacío, por una mujer ausente.

⁶ El poema “Puna” salió a la luz en 1926 por la *Editorial Titikaka*, N° 4.

Estas primeras referencias a la mujer ausente vinculada a la distancia, signada en las banderolas y los volantines, tienen un giro importante en un poema publicado en 1928. Hay un claro entusiasmo por la mujer proletaria que, a diferencia de esa figura femenina ausente, es construida como una madre que cobija al revolucionario. Un poco después, en 1935, Jacinta, personaje de *Aluvión de fuego* (1935) signa a la chola como compañera del revolucionario, cuyo tierno abrazo de amante, recuerda también un gesto maternal.

En el poema “Esquema del entusiasmo por la mujer proletaria” (2007 [1928]),⁷ Cerruto diseña una voz poética colectiva que se dirige a esta mujer: “Mi voz colectiva te alaba, grande como una hipérbole. / Sostienes la firmeza de las emociones proletarias/ y el color de las banderas” (*Ibíd.*: 265). Resalta sus cualidades: sostiene, mantiene o defiende la voluntad inquebrantable de las emociones proletarias. Es más, esta mujer sostiene en sí el color de las banderas. Ella misma enarbola la bandera de la revolución.

Este esquema diseña los rasgos esenciales de la exaltación producida por la admiración apasionada de la voz poética por la mujer proletaria. Así, configura un espacio que, a pesar de la adversidad, se torna en refugio o cobijo. “En tu sueño se alojan los inviernos, mujer proletaria/ y tus dolencias áridas cobijan las orquestas/ de los vientos errantes” (*Ibíd.*: 264). El sueño es un espacio de descanso para el invierno. Si bien el sueño parece no ser el tiempo-espacio de descanso para la mujer proletaria, ella es como el albergue en invierno donde la luz del sol, inicialmente muerto, renace y va ganando más fuerza. Siendo áridas las dolencias, aún así cobijan la melodía de las corrientes de aire errantes,

⁷ Este poema publicado en *Folha academica*, Río de Janeiro, el 8 de junio de 1928, fue recopilado por Mónica Velásquez en *Obra poética*. Por otro lado, vale el apunte, probablemente, el poema habría sido publicado en *Bandera Roja* pues el tema es notoriamente de carácter obrerista, pero Cerruto ya no formaba parte de este semanario. A propósito, Gilmar Gonzales (2013) señala que el adolescente escritor fue despedido a causa de tensiones laborales respecto al pago y a su necesidad de protagonismo, el mismo año de su creación, 1926. Por su parte, en “Cronología”, García Pabón informa que, en 1928 con 16 años, Cerruto es apresado bajo la acusación de conspirar contra la seguridad del Estado. Estas son dos posibles explicaciones del porqué ya no publica en este periódico izquierdista.

resguardan las agitaciones de quienes caminan sin rumbo. Así, se figura a la mujer proletaria como un punto fijo que alberga al errante.

Esta mujer es la viajera o “[t]urista de los paisajes ásperos de [sus] novelas” (*Ídem*). Es alabada por ser la peregrina, no la habitante, de los territorios desagradables de sus propias historias. Es turista en tanto observadora, hasta exploradora. La voz colectiva añade: “Defiendes el silencio acurrucado en tu regazo/ bajo el presagio inmóvil de un sol sentimental” (*Ídem*). Ella, cual madre, protege del peligro al silencio, acurrucado, guardado en su regazo. El silencio es la pausa reflexiva que acentúa lo que está por venir. Además, está recogido bajo el anuncio de una estrella que incita sentimientos afectivos. En tal sentido, la mujer proletaria está simbolizada como la madre que gesta el grito revolucionario o las “emociones proletarias”.

Es más, “[l]a tarde te encuentra siempre situada en sus alrededores/ viendo llegar el rumor vertical de las huelgas. / Todo el panorama entonces imita la piel de los cocodrilos/ y empalidecen los ríos tropicales de la primavera” (*Ídem*). Ella está a la espera del rumor de las huelgas y, aunque no es la protagonista, está apostada al lado, vigilante. La voz poética situada en lo alto, observa un panorama parecido a la piel de los cocodrilos; es decir, semejante a una capa resistente, a un escudo protector que, escondido, amenaza con salir.

De hecho, la voz poética no cabe en sí, tiene “[d]esmesurada el alma y las palabras sin fronteras” al frecuentar “el clima exaltado de [sus] pesadumbres” (*Ídem*). La tempestad de las penurias de la mujer proletaria acentúa el entusiasmo de esta voz que tiene el alma desmesurada y su alabanza sin fronteras. Además, este símbolo femenino ha sido testigo ocular del nacimiento y crecimiento de las ciudades, la transformación del tiempo representada en la mudanza de las lluvias y la llegada de los veranos: “Tú que has visto nacer las ciudades/ y crecer como plantas. / Tú que has visto mudarse las lluvias/ y llegar los veranos audaces a saltos. / Tú que has visto viajar los inmensos anhelos/ por entre equilibrios

planetarios" (*Ídem*).⁸ Ella ha visto estos deseos intensos desplazarse por lugares tensados por fuerzas que han suscitado movimientos universales. Estos anhelos corresponden a esas luchas proletarias. Esta mujer habría presenciado estos vaivenes. Así, se idealiza a esta mujer como testigo atemporal, guía, orientación, distancia estelar.

La voz poética la festeja cantando: "Por ti en la lejana Rusia se nublan las balalaikas/ Y en América humean su melancolía las guitarras. / Mujer proletaria/ por ti los fusiles obreros dirán su canción un primero de mayo" (*Ídem*). Más que al son de las nubladas balalaikas y de las guitarras humeantes, es al son de los impactantes fusiles que le cantan. El entusiasmo proletario es festivo a su modo: es una fiesta revolucionaria. Si bien los fusiles dirán su canción, la voz poética dice que estos "[d]ejan que mis versos apoyen la frente en tu falda/como todas las tardes el cielo, /mientras tus penas/ por los ríos maduros de la revolución/descienden como piraguas" (*Ídem*). Los versos se aguardan en el regazo de su falda como aquel silencio que gesta el grito revolucionario.

Entonces, en "Esquema del entusiasmo por la mujer proletaria", la voz poética colectiva admira de manera apasionada a esta mujer que enarbola la bandera de la revolución proletaria. Ella es el punto fijo o de orientación, además de albergue. Cual madre, en su regazo, gesta el grito revolucionario, "guarda el silencio", que es la pausa reflexiva de lo que está por venir. Ella es la vigilante de las huelgas que brindan un panorama que, cual piel de cocodrilos, representa el animal que simula dormir y que está a punto de salir y despertar, a punto de atacar. La voz poética la festeja, su fiesta es revolucionaria, por ella "los fusiles obreros dirán su canción un primero de mayo" (*Ibíd.*: 265). Además, los versos, al cobijarse en la falda de esta mujer, también son gritos revolucionarios. También hay un halo de ternura en esta mujer proletaria, ella es el símbolo de la madre, que cobija en su falda, al revolucionario.

⁸Es interesante observar la recurrencia posterior de los elementos del clima como acompañantes acentuadores de ciertos estados emocionales de los personajes en la narrativa posterior del autor.

Ahora bien, allá por 1935, hay una mujer que, vestida de rojo, también flamea como una bandera, se llama Jacinta.

Risueña, segura, Jacinta avanza delante de la manifestación; vestida enteramente de rojo, llamea, en efecto, como una alegre bandera.

Los soldados echan una rodilla a tierra. Apuntan las carabinas. La multitud se detiene desconcertada. Alguien agita las manos, avanzando; los demás retroceden. Una descarga cerrada retumba ruidosamente, y, en medio de la plaza, Jacinta se derriba como una gran mancha de sangre (*Ibid.*: 237).

La compañera de Laurencio Peña avanza delante de la manifestación de los mineros en plena revolución. Vestida de rojo, flamea como una bandera. Y “llamea” como una antorcha, signo de levantamiento. Si en el “Esquema del entusiasmo por la mujer proletaria” (1928) la voz poética describe a la madre que gesta el grito revolucionario, de hecho, a la figura de la ternura que cobija al insurrecto, en *Aluvión de fuego* (1935) presenta a Jacinta como compañera de aquel, imagen de la ternura de mujer que lo cobija. El narrador no muestra a una mujer activamente revolucionaria; en verdad, la única acción más notoria, es esa en la que enarbola aquel levantamiento minero. Aunque no se trate de una revolucionaria, hay un gesto valioso en la relación entre el burgués y la chola.⁹ Por

⁹Cabe aclarar que no está entre los objetivos de esta tesis explorar el tema del encholamiento, tópico abordado por varias novelas durante la primera mitad del siglo XX; sin embargo, caben algunos apuntes. Salvador Romero en *Las Claudinas. Libros y sensibilidades a principios del siglo XX en Bolivia* (2015 [1998]) estudia copiosamente el encholamiento a partir del análisis de importantes personajes femeninos de novelas de principios de siglo. Más tarde, Ximena Soruco, en *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX* (2012) desarrolla ampliamente el tema retomando a los personajes femeninos que signarían a la figura de la Claudina de la literatura boliviana en obras como “En las Tierras del Potosí” (1911) de Jaime Mendoza, la de “La Miski Simi” (1921) de Adolfo Costa Du Rels y la de “La Chaskañawi” (1947) de Carlos Medinaceli. La autora, respecto a estos personajes y desde una lectura histórico-social, plantea a la chola como “prostituta” y como madre simbólica de la nación. Respecto, a la chola como promiscua, Soruco retoma a Domitila Gonzales, madre de Evangelino Portales en *El cholo Portales* de Enrique Finot (1926). La autora añade que la chichería es el espacio mercantil entre la chola y los criollos. En el caso cerrutiano, también asistimos ante un personaje femenino que trabaja en la picantería, una casa de farras. No obstante, Jacinta tiene un matiz, Cerruto la pinta como figura revolucionaria o, al menos, compañera de un minero revolucionario. Es una prostituta, cierto, pero hay un reverso en Jacinta; Mauricio aprecia su humanidad y su compañía en tiempos de revolución. Otro personaje sugerente es Claudina, del cuento “Estrella de agua” (1957), que junto a Valerio, muestran otro desplazamiento respecto a estos personajes: en este caso es Claudina la chola que se emparenta con el campesino. Ambos muestran la continuación a los relatos de encholamiento, pero desde otro lugar: “Los labios de Claudina, con todo, no se abrieron jamás en una queja. Aunque era una mujer de pueblo y no de campo, con manos construidas en el trabajo y habituadas a una lucha de otro género, se mantuvo a su lado sin flaquezas, sabiendo que

ahora, interesa mirar ese encuentro entre el joven Mauricio Santacruz o Laurencio Peña y la chola para mirar su reverso.

Es preciso partir de la propuesta de Marcelo Villena:

Pero, ¿qué puede esperarse si asumimos que ese hombre nuevo, esa consciencia revolucionaria nacida en la mina del Espíritu Santo, no es sino la máscara de un rebelde que vacila entre la duda y la impotencia?, ¿puede ese nuevo amante realmente actuar, según la aceptación de sí mismo y del otro, sin deseo de posesión?, ¿pueden Laurencio y Jacinta dejar de moverse según la lógica de la opresión? (2003:155).

Precisamente, según la lectura del crítico, las dudas de Mauricio corresponden a la “máscara de un rebelde que vacila entre la duda y la impotencia”. Entonces, el cambio del rebelde parece no ser del todo sincero. Pese a la posible comunión entre Laurencio y Jacinta, persiste entre ambos una lógica de opresión, un deseo de posesión. Este planteamiento cobra fuerza al recordar la sensualización del cuerpo femenino de Jacinta¹⁰. Llama la atención que ella y su hermana parecen ser deseadas a través del reflejo de otras mujeres. De hecho, solo parece estar siendo “disfrutada” o deseada sexualmente:

Y la imagen de las Vidalitas, estrujada entre los brazos ardientes, bajo el latigazo de la contenida lujuria, en el silencio nocturno de los dormitorios, tenía así las piernas finas de

esa era la vida que ambos debían compartir, lo mismo que un pan amargamente logrado” (2005 [1957]: 56). Cuando Claudina enferma, Valerio reniega contra el cielo por la sequía, pero ambos se reconfortan una navidad en llega la comida a su mesa y la lluvia se anuncia tras una estrella de agua. Así, Cerruto muestra el reverso de estas relaciones tan cuestionadas por la sociedad boliviana en la primera mitad del siglo XX y reflejadas por las novelas en cuestión. Por ahora, se han lanzando solo breves conjeturas que podrían ser exploradas en investigaciones posteriores.

¹⁰Retomo la idea de sensualización del cuerpo femenino de Jacinta del estudio de Ana Rebeca Prada, quien en “Sexualidad y mujer en el realismo social de los años 30: Vallejo, Icaza, Cerruto” realiza un análisis comparativo entre las obras *Tungsteno* (1931) de César Vallejo, *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza y *Aluvión de fuego* (1935) de Oscar Cerruto. Plantea que esta novela, a pesar de su vínculo con discursos tradicionales en cuanto a la mujer tierra, madre, virgen, valle fecundo donde se cobija el guerrero, maraña que hay que desentrañar... “logra proyectar lo femenino en roles y acciones distantes de los imperativos del poder: logra abrir un lugar en que se politiza lo femenino” (2011 [1997]: 158-159). Es decir, la participación de la mujer como sujeto social activo estaría representada por Jacinta quien “es convertida en ícono de la acción revolucionaria y es derribada como ‘una gran mancha de sangre’. Esta participación activa de la mujer diferencia a la novela cerrutiana de las dos novelas anteriores donde la mujer estaría reducida por el poder. Cabe resaltar el comentario a pie de página en el que Prada cita a Maribel Ortiz-Márquez quien, respecto a la diferencia entre el tratamiento de lo femenino en Cerruto respecto a Vallejo e Icaza, señala que “muy probablemente se debía a que Cerruto estaba familiarizado con teorías anarquistas, pues en estas, el cambio revolucionario integra a la mujer como agente igualitario de cambio, tanto en lo público como en lo privado” (*Ibíd.*: 157).

Greta Garbo, los flancos de la Crawford, senos duros de tarjeta postal y la voz de aquella muchacha amiga de La Paz (Cerruto, 2006 [1935]: 91).

Como si realmente la elección entre la novia citadina y Jacinta, la chola de pueblo, no fuera tal, sino un remedio a las necesidades sexuales. De hecho, el mismo Mauricio Santacruz lo declara: “Y no ocultaba, por cierto, que se complacía también a sí mismo; atendía a un reclamo de su solitaria mocedad” (*ibíd.*: 213). Y la comparación más evidente de esta “falsa” elección es la que hace el narrador entre la relación de un soldado con otro y la de un soldado con las vidalitas.

Y hasta es posible que los soldados, al estrecharse unos a otros, en esa desviación sexual tan común a los cuarteles, las penitenciarías y los internados, creyeran tener ante sus ojos la carne armoniosa de Eulalia, el cuerpo suave, ondulante, de Jacinta (*ibíd.*: 91).¹¹

Así, acostarse con una chola, en la oscuridad, imaginando que se trata de una actriz de cine o de un cuerpo ondulante de chola cuando un soldado se estrecha a otro, despiertan dudas respecto al “sincero” deseo por la chola.

Marcelo Villena añade:

Nos hace ver, por una parte, que el problema del otro (de la mujer india en este caso) no cobra sentido para él si no es en referencia a lo suyo (“sus mujeres”: la madre, la hermana, la novia); nos hace ver por la otra, que en su identificación con las *imillas* y los indios el personaje no resuelve su propia duda sobre aquello que supuestamente inspiraba sus acciones. En una palabra, resulta que en la trayectoria del héroe no se da ningún cambio (*ibíd.*: 154).

Según este crítico, en realidad no hubo cambio en Mauricio Santacruz. Tampoco, entonces, una posible comunión entre él y la chola. La opción por Jacinta “no es el resultado de una verdadera opción” (*ibíd.*: 156), él no había elegido irse con ella,

¹¹Respecto a esta desviación sexual tan común en los cuarteles, el cuento “Chocolate” (2006) registra magistralmente este tema. Al respecto, cabe apuntar que es una deuda estudiar la insistencia de la vida cuartelaria en la narrativa del autor. Sin ir muy lejos, la novela explora esta veta en gran parte de la novela; hay un personaje destacado, el teniente coronel Rómulo Gallegos, figura que había despertado admiración en Mauricio. Fue una preocupación incluso del Cerruto adolescente, tenía 15 años cuando publicó “Un cuento” en *La Razón* (1927), publicado póstumamente en *La muerte mágica y otros relatos* (2006). Es la historia de Eleuterio Chávez, un soldado siempre castigado por un teniente, y Balbina, cantinera del regimiento. Ambos viven un amor a escondidas del teniente que también la disputa en amores. Al final del cuento, Eleuterio, luego de descubrir a Balbina entrando en la habitación del teniente, está a punto de suicidarse, pero no lo hace porque otro soldado lo distrae. Finaliza de la siguiente manera: “Eleuterio se llevó el rifle a la cara, pero no disparó. Otro centinela reclamaba su alerta. Respondió. Mientras, con el proxenetismo del viento, su capote hacía gestos a la luna” (2006 [1927]: 103).

fue una necesidad ser ayudado para huir. Villena suma que en “la intimidad de su cuarto, Mauricio vive el trauma de esa distancia en la que, sin embargo, percibe aquello que a lo mejor es su única certeza: la imposible fusión de dos inteligencias, de dos espíritus, lo imposible de una comunión idílica” (*Ibíd.*: 157). Cierto.

Sin embargo, la cara reversa, de esta imposibilidad, muestra un gesto importante que es preciso atender en la intimidad de ese mismo cuarto. Será necesario dividir la extensa cita en tres partes:

Mientras Jacinta se desnuda, casta y sencillamente, Mauricio deja discurrir a su pensamiento, libres sus alas, pero **preocupadas**.

La sigue en cada uno de sus movimientos: cierta **rigidez** en el manejo de los brazos, que de pronto se tornan **lánguidos**; la inclinación **hierática** del cuello, cuya curva se hace blandamente vertical en la espalda llena y clara; la **morbidez** de los hombros sensuales al asomar por encima de la escotada camisa y desde donde se salta con trémulo impulso hasta los senos **cálidos** y firmes como limones de un material **fragante**. Allí el río de la cabellera negra, dividida en los dos cauces de las trenzas, suele desatarse a modo de catarata que lleva al país menudo y virgen del vientre. Las piernas tienen su movimiento propio, **sereno** y **cálido**, como árboles de un género tropical y en los que, sin embargo, hay **frescura** de fruta intacta, pulpa dorada que sustenta la **gracia**. El movimiento es en ella atrevido, pero también **oscilante**, como en la llama; sexual, y también inocente y votivo; **humano, tiernamente humano** (Cerruto, 2006 [1935]: 209-210; el énfasis es mío).

En esta primera parte, Mauricio la observa libremente, pero con cierta preocupación, tal vez debido a la rigidez, languidez, lo hierático, lo mórbido de los primeros movimientos de Jacinta. Luego, cuando se aproxima a la descripción de los senos y el vientre, hay un desplazamiento en el lenguaje; hay calidez, fragancia, serenidad y gracia. Hay una oscilación entre el atrevimiento y la inocencia. En ella, hay un movimiento “humano, tiernamente humano”. Ternura de mujer, diferente y parecida a la que siente la voz poética del “Esquema del entusiasmo por la mujer proletaria”. Continuemos:

Mauricio se preguntaba sobre la naturaleza de los sentimientos que lo **ataban** a Jacinta. No la amaba, él lo sabía bien, por lo menos no la amaba como él había entendido que debía ser el amor; un amor *serio*, se decía, sin romanticismos ni altibajos sensibleros, sin comedia, pero con substancia, latiente de una **energía creadora**, que, en último término, no es sino la comprensión, la **fusión espiritual** honda, el encaje de dos inteligencias cálidas, de dos espíritus más que de dos corazones, y en que la carne es como el continente, como la forma, un rito de aquella religión sin dioses (*Ibíd.*: 210; el énfasis en negritas es mío, el de las cursivas, del autor).

Queda claro que la preocupación inicial también tiene que ver con la pregunta de Mauricio sobre los sentimientos que lo ataban a Jacinta. Él piensa que aquello que experimenta no es amor, con substancia, con energía creadora. Acepta que la carne es solo el continente, la forma. Sin embargo, ¿no es acaso Jacinta, para Mauricio, siquiera un atisbo de esa energía creadora, la bandera de un ser en insistente deseo de transformación?

No era, por supuesto, en el caso de Jacinta, la carne toda su atadura; no habría bastado. La carne hastía y es corrosiva. Viéndola **sonreír, desnuda**, sobre el lecho, y recatándose pudorosa, con las piernas encogidas y las trenzas sobre el seno, Mauricio sentía ascender, detrás de su sangre, allí donde los sentimientos se **purifican**, un aliento de **ternura**, como un alisio tibio y matinal. Y descubrió que era esa la **corriente** que rodaba desde su pecho de varón hasta ese valle **acogedor** que allí, sobre el lecho, abría sus sabios **brazos** de mujer (*Ídem*; el énfasis es mío).

Hay un lugar donde los sentimientos se purifican, se cristalizan, tal vez se transparentan. Hay un aliento de ternura, un sentimiento de cariño entrañable. Esa era la corriente, el fluir libre hacia esa cuenca protectora, hacia ese valle o refugio, que abría esos brazos sabios de mujer. Así, la ternura, el abrazo, el refugio, son posibilidades de la comunión fugaz entre Mauricio y Jacinta. Es en la desnudez tiernamente humana, donde Mauricio se refleja en ese otro ser humano.

En ese entendido, luego de haber indagado en dos huellas: dos banderas de la revolución. En la cara anversa de la huella de la mujer proletaria se construye a la madre que en su regazo gesta el grito y cobija la voz del revolucionario. En Jacinta, se erige a la amante donde el revolucionario se cobija. Aunque en la novela se insiste en la diferencia de la chola y el burgués, en verdad por ahora no importa, si esta es chola, india o señorita. El reverso de estos encuentros da cuenta de una comunión posible con la proletaria o la prostituta en el momento del cobijo o resguardo en el regazo de la madre o en el tierno abrazo de la amante. No obstante, la relación con la figura materna es tensa e inquietante en estos textos. Veamos.

Las madres o el cerco de las lealtades

Se lo ha visto, Oscar Cerruto ha construido figuras de madre a lo largo de su narrativa. Hay una anciana con suave voz medrosa, es doña Flora, madre de Mauricio en *Aluvión de fuego* (1935). Hay otra madre de pasos resignados, es la madre de Juan Carlos en *Un poco de viento* (1957). Ambas están presentadas como las voces portadoras de las sentencias imperativas sobre el destino de los hijos: “Sería toda mi ambición de madre. Quizás un ingeniero, ¿no? Tal vez diputado” (2006 [1935]: 7), le dice la anciana a don Rudecindo Dalence, mientras diseñaban cómo hacer de él “un buen ejemplar”. “Tienes que conseguir ese empleo, Juan Carlos. Solo así lograrás ser alguien para casarte” (2005 [1957]: 35). Ambas intromisiones al destino de sus hijos se presentan como voces que alteran la ensoñación de estos. El adolescente Mauricio se encontraba inmerso en la contemplación del paisaje o sumergido en su mundo de papel y, hasta su pieza vecina, le llegaban los rumores de aquella conversación. Por otro lado, Juan Carlos escucha en la habitación vecina los ruidos domésticos y resignados mientras él, tendido en la cama, se hallaba “sin peso, vacío, como los viejos o como los exhaustos”. Ambos jóvenes inactivos,¹² al margen, con la voz materna entrometiéndose en sus destinos. Así, estos personajes personifican a los hijos sometidos al mandato materno.

¹²La inacción es otro motivo de exploración. En “[Diana]” uno de los relatos incluidos por García Pabón en “Relatos inconclusos”, parte de *La muerte mágica y otros relatos* (2006), hay un personaje que agradece a Diana, su amiga, por haberlo invitado a jugar tenis y haberlo “sustraído de la rutina empolvada de [sus] libros, de [su] no hacer, de [su] continuo e inacabable esperar” (2006 [s/f]: 186). Llama la atención esta recurrencia de quien está abstraído por los sueños o por los libros, inactivo, esperando o desesperando; curiosamente un elemento femenino lo sustrae de esa inacción. No obstante, hay un planteamiento de Cerruto respecto al desgaste o al tedio, en una “Presentación” [*La candidatura de Rojas* de Armando Chirveches] (2018 [1964]), donde dice, respecto a ciertos personajes de esta novela y a Joaquín Ávila, personaje de *La Misskisimi*: “El personaje invisible, recurrente, fatídico de este drama boliviano es el tedio. Todo lo que se hace conduce a conjurarlo, pero toda conjuración es inútil, ya que todo lleva a la caída, a la ciénaga. Y el tedio, la pérdida de fe, la angustia frente a la anonadación, parecen transmitirse también a uno de sus conspicuos procesadores” (2018 [1964]: 208), refiriéndose también al suicidio de Chirveches.

No obstante, hay una carta “De Mauricio a su madre”:

Estoy muy lejos de usted, ahora, mi buena madre. Pero quizás por esto mismo, no dejo de pensar en usted ni un solo instante; y así me hago la ilusión de no haber partido, de hallarme muy cerca de sus cuidados, en la habitación vecina, solo que en silencio. Escucho, de esta manera, su suave voz de lana, familiar, apagada, **tan mía**; escucho sus pisadas, como su voz, tranquilas, y, sin embargo, un poquitín sobresaltadas. ¡Ah! Cómo la quiero y la beso a usted, mi buena madre. No tiene usted, pues, que estar triste. Nada malo me ocurre... (2006 [1935]: 76; el énfasis es mío).

El adolescente añade que, para ganancia de la madre, no han llegado al Chaco y que está en Oronuevo, un pueblo del altiplano. No le niega que está aburrido, “estamos aburridos no porque sea triste, sino porque no tenemos nada qué hacer. Todo lo hemos visto ya. Pasamos horas enteras tendidos al sol, y el trabajo, cuando hay trabajo, es liviano” (*Ibíd.*: 77). Así, le cuenta Mauricio mientras está encerrado en un calabozo sufriendo una pena disciplinaria. Así, quiere tranquilizar a su madre describiendo un escenario falso, pero parecido al del adolescente y su paisaje cuando solía estar en casa. Mauricio está imaginando un escenario donde está el hijo al resguardo de la madre, “muy cerca de sus cuidados”, en la pieza vecina, hasta donde llega la voz un poco sobresaltada de la madre. Así, el hijo dice recordar con cariño ese cuidado de la madre, a pesar de que los mensajes de esa voz solían inquietarlo. Pero hay algo en esa “voz de lana, familiar, apagada, tan mía”: es una voz de tejedora, suave, tan suya, tan familiar o de los suyos. Hay una cercanía e idea de posesión. Se entiende esta frase en el contexto del recuerdo de la imagen de la casa familiar acechada por un intruso, Rudecindo Dalence: “Mauricio comprendía que debía rebelarse contra aquella intromisión de su destino, odiar esa mano intrusa que venía a hurgar en su personalidad [...] La intromisión llegaba hasta su misma intimidad moral” (*Ibíd.*: 8). El intruso desarma el equilibrio de la escena familiar: el hijo al lado de la madre. Se entromete sobre todo en la personalidad de Mauricio, en su destino. La armonía familiar, entre la madre tejedora y el hijo, es desequilibrada por esa presencia inoportuna.

Mauricio –continuando esa carta– le dice:

Después de una penosa marcha al través de los fríos de la Pampa, bajo el sol duro de las llanuras unas veces, casi siempre en medio de los aguaceros, hemos llegado a este poblacho –**náufragos** perdidos en medio del océano– como a una **isla dorada**.

Ignoramos las causas que torcieron nuestro rumbo, y, sustrayéndonos al infierno verde de las selvas chaqueñas, nos han traído a este **rincón**, donde ahora estamos botados. Botados, pero, ya ve usted, lejos de todo peligro (2006 [1935]: 76-77; el énfasis es mío).

Está como Odiseo y tal vez como Telémaco en busca del padre. Como Villena bien analiza, Mauricio, Telémaco criollo, atraviesa un conflicto trágico: el del “rebelde que desafía todos los destinos [...] Así, estamos frente a un héroe en conflicto con su mundo, un héroe que asumirá fuera de Ítaca, la búsqueda de un sentido más allá de la impostura, que rige entre los hombres” (2003: 147). En palabras del crítico, Mauricio es el héroe que desafía el orden impuesto por el intruso pretendiente. Sin embargo, sin ir más lejos en el análisis del conflicto respecto a la ausencia del padre, o del sustituto del padre, es preciso concentrar la atención en el manejo de este destino por parte don Rudecindo, en complicidad con la madre. En una carta de Clotilde para Mauricio le comenta que fue aquel quien se encargó de que el adolescente no llegara al Chaco. De esta manera, la intromisión en su destino continúa siendo una sombra para el muchacho. ¿Y qué hay detrás de este conflicto?

Al respecto es importante volver a citar a Marcelo Villena, quien en el subtítulo “El diminuto seno”, del estudio ya mencionado, explora el ámbito de la sexualidad de Mauricio. El crítico lee en la conversación de la tía Tránsito (Atenea moderna, según Villena) y doña Flora, la gestación del viaje del adolescente para resguardar la propiedad de manos del administrador y para remediar la “enfermedad” del muchacho: sus poluciones. Villena hace una lectura de lugares comunes: el encuentro de Mauricio con una imilla a quien le pide tocar sus senos, la violación de otra imilla por sus compañeros soldados, la supuesta elección por Jacinta, incluso, retomando ciertos mitos, señala a Clara Eugenia como extranjera. Afirma que: “Clara Eugenia, por cierto, no deja de mostrarse como la *imilla*, como Jacinta, como esa otra: como esa extranjera, como esa extraña, como esa que no es la hermana” (2003: 158). El crítico añade que, si bien parece forzado hablar literalmente de una “reprimida tensión incestuosa” (*Ibíd.*: 159) en la novela, Clotilde por un lado se sugiere como desplazada por Clara Eugenia y, por otro, es

una de las figuras que Mauricio y Rudecindo Dalence se disputan. A continuación, una cita por demás evidente:

Lo que emerge en torno a la figura del incesto es tanto una vocación arcaica como la circularidad de un conflicto que se repite irresoluble. Todo lo opuesto a la transformación épica, en suma: con la burguesa, la *imilla* o la minera, el héroe alude siempre al fantasma de una hermana a la que invoca o aleja, un fantasma al que imagina y traiciona (*Ibíd.*: 160).

Según el crítico, la hermana es disputada por Mauricio y el pretendiente. Después, de analizada la carta, la madre también es una figura en disputa. Así, la madre y la hermana, para Mauricio, son figuras de su ambiente familiar que están siendo arrebatadas. Doña Flora y Clotilde, cierto, son como fantasmas que Mauricio evoca. Así, el incesto signa la circularidad de un conflicto opuesto a la transformación del hermano, del hijo. Como si la mutación trastocara el orden o el equilibrio familiar. Los fantasmas familiares continúan perturbando las posibles relaciones de Mauricio con otras mujeres: Clara Eugenia, la imilla y Jacinta.

Marcelo Villena atiende, entre otros, al conflicto trágico del rebelde que desafía todos los destinos y a la tensión incestuosa signada en los fantasmas que Mauricio imagina y traiciona. Por su parte, Gilmar Gonzales entiende que, en esta novela, “la mujer es quien permite la intromisión al cambio” (2007:9); es decir, la mujer y la hermana permiten que Rudecindo, el mestizo, ocupe el lugar del padre. Incluso, Gonzales vincula esta perspectiva con uno de los cantares de *Cifra de las rosas*, citamos el poema completo:

El céfiro en los fresnos
lloraba.

Tú en el agua, amor mío,
con anillos de espuma
en el agua.

Si son de compromiso
devuélvelos al río.

Si son de agua, amor mío.

El céfiro en los fresnos

llorando tu desvío. (2007 [1957]: 78).

Este crítico se pregunta: “Cuál es el desvío de la hija [de Madeleine]. El mismo que el de la hermana en *Aluvión de fuego*: permitir el ingreso de un “intruso” y alterar, cambiar el orden estable de la relación, un tanto inquietante, padre-hija. Sea el poema una advertencia a la niña o una imagen del futuro que trae cambios, es pertinente recordar que la preservación de la vida va en proporción inversa a las relaciones endogámicas” (2007: 9). Este conflicto familiar se traduce en una relación inquietante padre e hija, según Gonzales. Coincidimos con este crítico, los intrusos alteran el orden de la relación familiar.

No obstante, hay un reverso complementario que rastrea el conflicto familiar desde otra arista, otra mirada: las “lealtades invisibles”. Este planteamiento, enmarcado en la psicogenealogía, fue desarrollado por Ivan Boszormenyi-Nagy y Geraldine Spark (2003).

Los autores proponen que hay una trama invisible de la lealtad en las interrelaciones familiares. El componente de obligación ética estaría vinculado al sentido del deber, la ecuanimidad y la justicia entre los miembros comprometidos por esa lealtad. Ahora bien, la imposibilidad en el cumplimiento de los compromisos de lealtad derivaría en sentimientos de culpa por parte de esos integrantes. En esa medida, la culpa sería una fuerza secundaria de regulación de ese sistema de lealtades:

Por lo tanto, la homeostasis del sistema de obligaciones o lealtad depende de un insumo regulador de culpas. De manera natural, los distintos miembros poseen umbrales de culpa igualmente distintos, y resulta demasiado penoso mantener durante mucho tiempo un sistema regulado tan solo por la culpa (2003: 1).

Además, los autores atienden al significado etimológico de la palabra lealtad (*loi*: ley) y asumen que existe una actitud de acatamiento a la ley; es decir, las familias tendrían sus propias leyes o expectativas compartidas, implícitas, no escritas. En

los niños, el cumplimiento funcionaría a partir de la sanción y, en los adultos, del compromiso. Así se traman compromisos de lealtad que son:

[Las] fibras invisibles pero resistentes que mantienen unidos fragmentos complejos de "conducta" relacional, tanto en las familias como en la sociedad en su conjunto. Para entender las funciones que cumple un grupo de gente, nada es más importante que saber quiénes están unidos por vínculos de lealtad y qué significa la lealtad para ellos (*Ibíd.*: 3).

Ahora bien, en el subtítulo "Contabilización transgeneracional de obligaciones y méritos", los autores señalan que la estructura de los compromisos de lealtad se genera en razón de algo que se le debe al progenitor o a la imagen interna de representación paterna (superyó o yo ideal). La contabilización se traduciría en las cuentas invisibles de obligaciones. Así, se marcaría un acreedor (generalmente adulto, padre o madre) y un deudor (generalmente menor, hijo, hija). El acreedor tendría el derecho de pedir el cumplimiento de alguna obligación y el deudor saldaría la deuda a partir de tres acciones: internalizando los compromisos previstos, satisfaciendo las expectativas y transmitiéndoselas a su prole. Así, "[c]ada acto de compensación de una obligación recíproca aumentará el nivel de lealtad y confianza dentro de la relación" (*Ibíd.*: 8).

En ese entendido, Mauricio Santacruz, es el héroe trágico que, tras el desafío de un orden, enfrenta una trama de lealtades invisibles o leyes internas familiares. El mandato materno quería un ingeniero, tal vez, diputado; el orden del padre original pedía que se hiciese cargo de la hacienda, la ley del padre alterno quería un patriota, un bello ejemplar. Así lo pedía Rudecindo Dalence:

Respeto por las tradiciones gloriosas y hogareñas. Es así...Si crecen bajo las sagradas enseñanzas de la grandeza patria y de la virtud social, su camino estará allanado de dificultades. Lo importante es no ir contra la corriente (2006: 8).

Pero Mauricio va contra la corriente. Aunque parece seguir las reglas de la lealtad con su patria, ir al Chaco, él busca sus propias glorias, su propio poema épico a partir de la muerte y los padecimientos:

Y la gloria, más tarde. El enemigo que huye; el embate heroico y vigoroso *–lo mismo que el puma de nuestros bosques–*,¹³ las heridas. La gloria. Flores, la música a través de las ciudades, flores, las muchachas, ¡Clara Eugenia! (*Ibíd.*: 48)

Tras la gloria o tras Clara Eugenia se traicionan ciertas reglas de su familia: no será diputado, ingeniero, hacendado, menos un patriota. Mauricio pretende ser un minero, un revolucionario. Es más, frente a la norma respecto a la conservación de su linaje, será el compañero de una chola. De ahí, la culpa, derivada en la presencia fantasmal de los suyos, su madre y su hermana. Este es el reverso de esa tensión incestuosa propuesta por Marcelo Villena o de esa relación inquietante planteada por Gonzales. Y en esta dinámica de deslealtades, será casi imposible emparentarse con la familia alterna o entablar vínculos con los demás. Así hay una pesada carga o ciertas deudas que saldar respecto a las cuentas invisibles en la economía de las lealtades propuesta por Boszormenyi-Nagy y Geraldine Spark (2003).

Ahora bien, siguiendo la idea de estas presencias fantasmales que recuerdan esas cuentas invisibles por pagar, hay una madre fantasma por demás perversa, es la madre de Nostas del cuento “De las profundas barrancas suben los sueños”. Este y otros cuentos han sido abordados en mi tesis ya mencionada (2012) en el capítulo titulado “El hueco: la casa fantasma, la madre”,¹⁴ en él argumentaba que el hueco, como claustro o casa fantasmal, es esencial para pensar al fantasma como su habitante. A partir de la casa, como presencia peligrosa extrema, entablaba un diálogo con “Casa Tomada” de Julio Cortázar y “La caída de la Casa Usher” de Edgar Allan Poe. Retomo algunos elementos de aquel estudio anterior, cito las palabras del narrador del cuento cortazariano: “Entramos en los cuarenta

¹³Por un lado, la alusión al puma, en la escritura del Cerruto joven, da cuenta de una insistencia respecto a la animalidad a lo largo de su escritura; no obstante, por ahora la animalidad está del lado de la ferocidad del personaje. Más tarde, en la etapa de escritura más madura, la animalidad signa la voracidad a la que los personajes o voz poética se enfrentan. Por otro lado, cabe apuntar que la frase en cursiva parece ser la cita de algún pasaje leído por Mauricio. Y de este gesto se desprende cierto guiño del asiduo lector que pretende experimentar en la realidad cierta aventura leída en algún libro.

¹⁴También, ver mi artículo “De las profundas barrancas suben los sueños. Una lectura de las madres en Oscar Cerruto” (2014).

años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa” (Cortázar, 2001:151). Añadía las reflexiones del amigo de Roderick Usher:

Conocía también el hecho notabilísimo de que la **estirpe** de los Usher, siempre venerables, no había producido, en ningún periodo, una rama duradera; en otras palabras, que toda la familia se limitaba a la línea de descendencia directa y siempre, con insignificantes y transitorias variaciones, había sido así. Esta ausencia, pensé, mientras revisaba mentalmente el perfecto acuerdo del carácter de la propiedad con el que distinguía a sus habitantes, reflexionando sobre la posible influencia que la primera, a lo largo de tantos siglos, podía haber ejercido sobre los segundos, esta ausencia quizá, de ramas colaterales, y la consiguiente transmisión constante de padre a hijo, identificaba tanto a los dos, que el punto de fundir el título originario del dominio en el extraño y equívoco nombre de Casa Usher, nombre que parecía incluir, entre los campesinos que lo usaban, la familia y la mansión familiar (Poe, 2004: 323; el énfasis es mío).

Concluía que la casa es un ser que influencia a sus habitantes. Tanto la Casa Usher como la casa-madre de Nostas tenían un nombre propio. *Ella*, con mayúscula, en el caso cerrutiano. Cito:

Los bisabuelos, la familia inmemorial, o la madre, habitan la casa y son la misma casa. La Casa influencia a sus habitantes para que siga siendo el lugar de una sola madre, el lugar de una sola familia, en una suerte de endogamia (Huarachi, 2012: 87).

En ese capítulo ya había un inicial estudio respecto a la densidad del personaje materno y su influencia en los hijos y de la casa como un fuerte personaje siniestro para sus moradores; ya había una intuición respecto al linaje, la estirpe, la genealogía como lugares de reflexión en esta narrativa. Veamos el reverso complementario.

Nostas no siempre ha sido un rebelde, casi nunca ha desoído a su madre. Es un ingeniero, un profesional con un gran porvenir como diría ella. Sin embargo, había otra presencia a la que la madre repudió sin contemplaciones: Irene, la novia, la intrusa. La madre se opuso arguyendo que debía esperar a su recuperación pues supuestamente sufría del corazón. Estrategia útil para intensificar la lealtad que el hijo le debería a la madre. Ella siempre se habría sacrificado por él, ahora Nostas se lo debería. La madre le advierte que él no podía equivocarse y debía elegir con cuidado a la compañera de toda su vida y que, en cierto modo, va a reemplazarla

a ella cuando muera. Así, la novia resultaría ¿la madre, la esposa? Más que una tensión incestuosa en la figura de esposa-madre, hay un saldar eterno de cuentas con la madre. Aún muerta, sería una presencia que recordar, a quien se le debería lealtad.

Ante esa advertencia, Nostas no objetó pues:

[Él] nunca objetó las determinaciones suaves, pero firmes, de su madre. Las sabía inapelables. Por lo demás, no se le habría pasado por la cabeza siquiera la idea de resistirlas. El padre falleció cuando él tenía seis años, y desde entonces, si no antes, la madre fue una presencia intimidante en su vida. Hasta los once años, durmió con ella, en la misma cama, y solo a partir de entonces tuvo lecho propio, pero siempre lado a lado del de la anciana (2006 [2002]: 127).

El narrador dice que el hijo esperó años a casarse, pues la madre ayudada por Celia (la hermanastra de Nostas) urdía la manera para destruir la relación con Irene, pues no quería ni ese, ni otro noviazgo de su hijo. Nostas compartió lecho con su madre hasta los once años, temporada de pubertad a partir de la que el hijo pudo tener lecho propio. Mauricio fue enviado a la hacienda familiar como remedio a sus poluciones, según la tía Tránsito; Nostas fue enviado a otro lecho probablemente debido al despertar sexual propio de la edad. Ambos, lado a lado de sus madres compartiendo un mismo espacio íntimo y familiar, dentro del cuarto, de la casa, de la hacienda. No obstante, está claro que en el reverso de esa tensión hay una dinámica de lealtades y deslealtades.

Con la muerte de la madre del ingeniero, esa presencia intimidante no se atenúa, al contrario, se acrecienta. Esta es una presencia fantasmal que arremete contra Nostas y su esposa (quienes no objetan la orden de Celia de quedarse a vivir en la misma casa para guardar la memoria de la madre) al sumirlos en el silencio y las penumbras, bajo el gobierno de la hermanastra:

Desde el primer día, sin más consulta que su voluntad, Celia asumió el gobierno de la casa. Ocupó el lugar de la madre, con más rigor que esta, invocando invariablemente su nombre para justificar las medidas que tomaba. Comenzó por sumir la casa en penumbras y censurar cualquier manifestación de alegría allí donde había fallecido Ella, donde estaba presente su sombra bienhechora (2006 [2002]: 128).

Ella, con mayúscula, es La Madre que a través de la hija continúa gobernando la casa. Celia ocupó ese lugar, por lo tanto, ya no hay espacio para otra madre. Por eso, Irene, la intrusa, es aborrecida en/por esa casa. Tal como en vida le había advertido su madre: “Tú eres un Nostas y no puedes equivocarte. Eres ingeniero, un profesional con un porvenir; estás obligado a elegir con cuidado a la que ha de ser la compañera de toda tu vida y, en cierto modo, va a reemplazarme cuando yo falte” (*Ibid.*: 127). La sustituta elegida es Celia, no Irene. Además, es interesante que el nombre del personaje sea un apellido o nombre familiar, es un Nostas. Ingeniero, profesional, como las madres (de Mauricio y Juan Carlos) habrían querido. Los apellidos, las castas debían mantenerse.

Celia, ya casi no hablaba, pero un día le dice:

–Irene –dijo– he sabido que te propones traer a tu madre a vivir contigo. No es una mala idea, por el contrario, acrecienta tus buenos sentimientos y la nobleza de tu corazón. Todos quisiéramos hacer lo propio, pero no siempre es posible porque no todo es posible; tu madre no estaría aquí en su lugar. Este es el lugar de una sola madre, su recinto sagrado, y no admite otra presencia ya que Ella va a seguir presidiendo esta casa por los tiempos de los tiempos, hasta que sus cimientos sean convertidos en polvo. Deja a tu madre donde está, desiste de tu propósito que yo no podría aprobar de ninguna manera. Es mi última palabra (*Ibid.*: 142).

La madre de Irene había muerto hace tiempo y Celia lo sabía. Sin embargo, muy lúcida, ella entiende que la mamá de Irene también es una presencia en la vida de la hija. Como si la sombra de las madres, y todo el linaje, acompañaran a sus hijos por siempre. Entonces, según el entender de la hermanastra, la madre de Irene se disputará el lugar de la otra madre. Ella seguiría presidiendo esa casa donde no habría lugar para la presencia de una intrusa traída por Irene. Ella seguiría presidiendo sobre la vida de su hijo. Luego de elegirle la profesión, también decide el lugar donde va a trabajar, un sitio sobre las montañas muy alejado de la esposa, es Celia quien sospechosamente le lleva el periódico donde está el aviso de ese empleo. Ciertamente, hay un conflicto de lealtades familiares donde el linaje persigue, es una sombra. En la tesis ya citada decía que Irene es una intrusa en la casa, y el hecho de habitarla, implicaría que su madre también ocupe ese lugar. Y Celia debía evitarlo asumiendo el gobierno de ese “hogar”. La Casa y sus habitantes deberían guardar la memoria de la madre, de la familia. Y claro que

Irene, debía ser expulsada porque el fantasma de la progenitora “no admite otra presencia” (*Ibíd.*: 130).

El relato se sume en la atmósfera fantástica. Celia actuaba como una loca, tocaba la puerta, intentaba abrir la habitación de Irene y luego desaparecía con una carcajada demente. En una especie de sueño, Nostas regresa de la mina donde trabajaba y, volando hacia su dormitorio, encuentra a Celia “en la actitud de un ave de presa, el plumaje erizado, con las garras hincadas en la garganta de Irene” (*Ibíd.*: 145). Tal la agresión de la hermanastra en su intento por expulsar a la mujer que es esposa y, por ende, supuesta sustituta de la madre. Rival de Celia, hermanastra y reemplazo de Ella.¹⁵

Continuemos citando a Marcelo Villena respecto a la tensión incestuosa en la novela; sobre Mauricio, dice:

¹⁵En esa misma perspectiva respecto a los sustitutos, es preciso citar otro cuento que construye otra figura materna, Virginia, del cuento “Morada de ébano” en *Cerco de penumbras* (2005 [1957]). La mujer había sido abandonada hacía 20 años por Juan, el marido, y sola había criado a sus hijas. Ya anciana, decide adquirir un ataúd y llevárselo a vivir con ella en su dormitorio ante el escándalo y desdén de las hijas. Poco después, el esposo regresa muy enfermo y decaído, a los cinco días muere y es enterrado en el ataúd que Virginia había comprado para sí misma. Ese marido de ébano signa un hueco, una falta. La figura paterna es muy recurrente en la escritura de Oscar Cerruto. Varios de los cuentos mencionan un padre muerto y desaparecido. Hay algunos otros que lo muestran alterno o sustituto. Hay un padre esforzado y presente en su familia: Álvaro G, padre del personaje Cecilio Guzmán de Rojas de *La muerte mágica*. Otro padre parecido es el campesino Valerio de “Estrella de agua”. Eliecer de “Alegría del mar” tiene un padre borracho, venido a menos. Un relato desarrolla más o menos al personaje, es un padre “invisible”—dice el hijo— que un día desaparece, se sabe que preso por la policía política, y es arduamente buscado por unos de sus hijos; es liberado posteriormente gracias a los contactos de un empleado de la familia, el personaje corresponde al relato “[Diana]”. Al respecto, la crítica ha leído, algunos lugares del padre desde ciertas aristas: Marcelo Villena enfoca su atención a la “figura tutelar de Don Bruno: el padre putativo del amigo, el viejo terrible que impone temor y que encarna a todas luces una figura paterna. Sin embargo, Don Bruno es el padre de la fiesta, el padre al que se le hacen bromas, el padre que, en eso, contrasta con el verdadero y desaparecido padre de Mauricio [...] En suma, Don Bruno aparece como ese padre de elección, como ese padre que no es padre” (2003: 138). Para este crítico, este padre o la nostalgia de esa familia alterna, inspiraría la rebeldía de Mauricio. Por su parte, Gilmar Gonzales lee en la ausencia del padre muerto, la posibilidad de la movilidad social: *Aluvión de fuego* se inicia a partir de una ausencia, el padre muerto en la familia “aristocrática” del protagonista. Metafóricamente, la ausencia posibilita la movilidad social. A pesar del rechazo y la angustia del hijo, el lugar dejado por el padre va a ser ocupado por el mestizo, quien no solo terminará siendo la máxima autoridad de la familia sino del propio país. El extremo llega cuando el mestizo, ahora dueño y señor de la casa, ordena la matanza en la que morirá el último varón de la familia” (2007: 9).

Definitivamente, a través de los diversos episodios de su gesta, en su casa, en el Altiplano o en la mina, muestra capacidad de ratificación *qua* héroe: el secreto, claro está, reside en que este héroe promueve menos una elección, menos una apuesta en la que opta por algún otro orden (alterno, oculto o lo que fuere, esa suerte *Deus Absconditus* de nuestra historia), y más una dilación, y más una indefinida repetición en otros sitios, del irresuelto conflicto entorno a la figura del incesto (2003: 165).

Y continúa Villena: “Lo que emerge en torno a la figura del incesto es tanto una vocación arcaica como la circularidad de un conflicto que se repite irresoluble”. ¿Qué es lo que se repite irresoluble? Un conflicto en torno a la figura del incesto, diría el crítico. Es decir, la disputa con el pretendiente, por la hermana y la madre. Ambas, figuras femeninas que signan lo familiar. Es decir, el fantasma de la familia perturba la elección de la familia alterna recurrentemente. Dicho de otro modo, los conflictos vividos dentro de la casa familiar perturban la búsqueda de otro orden, de una alteridad, fuera de casa.

De ahí que Juan Carlos, del cuento “Un poco de viento”, finaliza su relato evocando los fatigados pasos de su madre:

Solicitados por nuestros fantasmas, devorados por una agitación sin empleo, que no es sino indiferencia, que no es sino náusea y resentimiento. Afuera, la urbe arde como una hoguera de vastos muros helados, lanzando hacia la altura sus melancólicos destellos. Mis pasos fatigan, solitarios, la calle solitaria, nocturna todavía, mis pasos y la muerte, trasnochadora pública, suelta la cabellera y la lúbrica risa de metales sombríos (2005 [1957]: 45).

Nostas, con su propia esposa, su propia familia, no deja de guardar la memoria de Ella, sigue siendo un ser sin voluntad, temeroso de esas mujeres de la familia. Le ha costado dejar el lecho común con la madre. Casado continúa en la casa de la madre. No ha podido rebelarse ante ella, sigue sumido bajo su sombra.¹⁶

¹⁶Es importante mencionar a otras madres en la obra cerrutiana: doña Concha, madre del personaje Guzmán de Rojas en *La muerte mágica*, mujer potosina que bajo el poder de la ambición, decide robar diversas joyas, incluso un pectoral lleno de esmeraldas y brillantes a la momia de un monje beetlemita, cuando ingresa por el hueco de una chimenea a un cuarto misterioso. Hay una madre viajera, en el relato “[Diana]”, quien organiza un plan para dotar de armas y municiones a los campesinos en tiempos posteriores a la Reforma Agraria. Aunque estos personajes no son profundizados en los relatos, es significativo observar que son mujeres audaces, valientes, opuestas a los pacientes o pasivos maridos. Son mujeres fuerza. El esposo de doña Concha es poco osado, se diría que hasta temeroso. El marido de la viajera es apresado por la policía política, pero no por subversivo sino aparentemente por error, es un hombre a quien no le interesa la política, no es un contestatario, está en “la luna”, como diría su hijo.

Una lectura simbólica entiende que el incesto parece corresponder a las sociedades cerradas, así como a los psiquismos cerrados o estrechos, incapaces de asumir al otro, dicen Chevalier y Gheerbrant (2003). En ese entendido, la insistencia de relaciones simbólicamente incestuosas correspondería a la imposibilidad, o incapacidad, de asumir al otro. Las sustitutas se muestran como radicalmente otras para el orden familiar. No obstante, se lo ha visto, un reverso complementario a la tensión incestuosa es el conflicto de las lealtades que entiende desde otra perspectiva esa circularidad o “indefinida repetición” (Villena, 2003: 165). Los mandatos maternos, es más, las “lealtades invisibles” dentro de un grupo familiar son recurrentes de generación en generación. Esa circularidad configura un cerco de estirpes o los linajes difíciles de evadir.

Las amantes, el retorno de los fantasmas

Con *Cerco de penumbras* (2005 [1957]), Oscar Cerruto presenta una variedad de personajes femeninos, este apartado se limita a explorar dos de ellos. Elvira y Laura son novias que regresan de la muerte y se presentan ante sus novios, Vicente y Anselmo, respectivamente. En el capítulo “Retornos de la muerte: retornos en círculo” de la tesis *El cerco femenino: a propósito de la narrativa fantástica de Oscar Cerruto* (2012),¹⁷ se explora ampliamente sobre estos personajes que regresan de la muerte. En el acápite “Las mortíferas: las anunciadoras de la muerte” (*Ibíd.*: 80) exploré ciertos personajes femeninos que anuncian la muerte o son, finalmente, provocadores de ella. En el punto “Retornos de la muerte: retornos en círculo” (*Ibíd.*: 92) indago las irrupciones fantásticas del retorno de las muertas: Elvira, Laura, y sus ligazones con algunos personajes como Eleonora y Morella pertenecientes a dos cuentos de Edgar Allan Poe.

Retomaremos dos estudios respecto a estos cuentos cerrutianos. Luis Antezana señala que algo terrible impulsa su regreso: “[e]n ambos casos, las retornantes

¹⁷En el capítulo de la tesis mencionada, se hace una lectura comparativa entre estos personajes cerrutianos y dos personajes poeianos respecto al retorno de las muertas: “Eleonora” y “Morella” (2004 [1956]). En ambos casos hay una insistencia en el amor y pasión sentido por los amores anteriores. El retorno de las muertas signaría esa imposibilidad de olvido.

están motivadas por **antiguos rencores y resentimientos**” (1986.: 366; el énfasis es mío). Ana Rebeca Prada considera que son “venganzas referidas al abandono y al odio o resentimiento”, y además cree que “[l]as muertas que retornan tienen **deudas pendientes** tan poderosas que superan la infranqueable frontera entre la vida y la muerte” (2011 [2007]: 60; el énfasis es mío). Hablar de deudas pendientes no es casual. Prada apunta:

La venganza o el saldar de cuentas, por otro lado, forma parte de la degradación que consigo portan las relaciones socialmente consagradas –los enamoramientos, los noviazgos, los matrimonios– [...] contienen venganzas referidas al abandono y a odio o resentimiento que parecen caracterizar estructuralmente estos matrimonios y estas relaciones sostenidas. Las muertas que retornan tienen deudas pendientes tan poderosas que superan la infranqueable frontera entre la vida y la muerte (*Ibid.*: 60).

Estas mujeres han sido terriblemente heridas para cruzar esa “infranqueable frontera” donde “ni la muerte que es muerte significa un escollo” (1986: 367), dice Antezana. Así, el resentimiento y el rencor son consecuencias del abandono, este a la vez dibuja una falta, una ausencia.

Elvira seguirá siendo esa reiteración en la vida de Vicente. Es el recuerdo acongojado que retornará siempre a su memoria. Ella le dice, luego de un largo beso: “Para mí ya no existe el tiempo [...] El pacto está sellado” (2005 [1957]: 6). En el caso de Anselmo, Laura desestructura su tiempo, él iba a casarse esa tarde con otra mujer, pero ella retorna de la muerte para recordarle que él no la ha olvidado, ni podrá hacerlo nunca. Ella siente que su memoria ha sido traicionada, que en tan poco tiempo la haya olvidado y se vaya a casar. Ella le afirma: “Crees haberme olvidado; no, no me has olvidado. Y ahora más que nunca *no podrás olvidarme*” (*Ibid.*: 112). Estos amores sufren serias rupturas, crisis, pero a pesar del tiempo y de la muerte hay un retorno lacerante. Otra vez la insistencia del lazo con una *imago* femenina difícil de romper. En el caso de estos personajes, es la presencia que perturba a pesar del tiempo y de la distancia.

Los fantasmas son recurrentes, mujeres que retornan de la muerte, para saldar una deuda en la economía de las lealtades (Boszormenyi-Nagy y Spark: 2003). Al respecto, Anne Ancelin Schützenberger en su capítulo “La cripta y el fantasma”

parte de su libro *¡Ay, mis ancestros!* (2002)¹⁸ señala que hay un secreto, algo indecible signado por el fantasma.

Es un secreto, que no se puede revelar, frecuentemente el secreto vergonzoso de uno de los padres, una pérdida, una injusticia: al ocultar este luto indecible, se le instala a dentro de uno, en un “ataúd secreto”, en una “cripta”; es un “fantasma” (que recubre este secreto inconfesable de otro), secreto que puede transmitirse del inconsciente de uno de los padres al inconsciente de un hijo, de una generación a otra.

Todo sucede como si ciertos muertos mal enterrados no pudiesen quedarse en su tumba, levantasen la piedra y circularan y fueran a ocultarse en esta cripta, llevada por alguien de la familia –en su corazón y en su cuerpo– de la cual salían para estar reconocidos, para que no se les olvide, para que no se olvide el acontecimiento (2002: 31).

El fantasma signaría un secreto que sería indecible, irrevelable. Frecuentemente, el secreto sería vergonzoso y correspondería a uno de los padres. En ese “ataúd secreto”, en esa “cripta” hay una pérdida, una injusticia. Hay una latencia pronta a revelarse: “para que no se olvide el acontecimiento” (*Ibíd.*: 31). Hay una peculiaridad fundamental en estos fantasmas: se transmiten de generación en generación.

En ese entendido, cabe recordar someramente el argumento de los cuentos de Poe, ya mencionados. “Eleonora” es la mujer muerta que retorna en sueños para vengar el olvido del pacto del amado. En el lecho de muerte, él le había jurado “que nunca [se] uniría en matrimonio con ninguna hija de la Tierra” (2004: 284), pero luego de muchos años, cautivado por otra mujer, Ermengarda, “no [le] quedaba lugar para ninguna otra (*Ibíd.*: 286). Y aunque aparentemente había olvidado a Eleonora “al mirar en las profundidades [de los ojos de Ermengarda] moraba el recuerdo, solo [pensaba] en ellos, y *en ella*” (*Ídem*). Ella es una presencia imposible de evadir, él ha roto su promesa y se ha casado con otra mujer, ha sido “desleal a su querida memoria” y por eso sufriría “un castigo [por demás] horrendo” (*Ibíd.*: 284). Y durante el sueño, Eleonora regresa y le recuerda su existencia; él queda perturbado. Lo más inquietante son las semejanzas físicas

¹⁸Schützenberger retoma los planteamientos de dos psicoanalistas freudianos clásicos: Nicolás Abraham y Maria Török, quienes en *La corteza y el núcleo* (1978) introducen las nociones de cripta y fantasma a partir de investigaciones clínicas en las que los pacientes realizaban ciertas acciones repetitivas como si un fantasma actuara dentro de ellos (31).

entre ambas mujeres; parece ser, de algún modo, la muerta en el cuerpo de una mujer viva. En el caso de “Morella” la sentencia es más aterradora: “Nunca existieron los días en que hubieras podido amarme; pero aquella a quien en vida aborreciste, será adorada por ti en la muerte” (*Ibíd.*: 290).

En Poe, estas muertas regresan y, en cierto modo, se posesionan del cuerpo de las vivas que son amadas por sus antiguos amantes, poseen esos cuerpos para perturbar a estos hombres. En el caso cerrutiano, ellas no poseen otros cuerpos sino los propios y, además, se presentan en cuerpos inasibles, como el viento, el aire, el frío, la niebla; estas muertas regresan transformadas en cuerpos fantasmales: un “jirón de niebla” un trueno, un viento colérico. No obstante, sigue llamando la atención, cierto ser que posee el cuerpo de Vicente:

Vicente atraviesa calles y plazas. **Hay un ser que se desplaza de él** y lo aventaja, apresurado, con largas zancadas varoniles, ganoso del encuentro. Mientras otro, en él, se resiste, retardando su marcha, moroso y renuente. Él mismo va siguiendo al primero, contra su voluntad. Pero, ¿sabe siquiera cuál es su voluntad? ¿Lo supo nunca? Creyó, un momento, que era el saberse libre. Ya libre, su libertad le pesaba como un inútil fardo. ¿Qué había logrado, si su pensamiento era Elvira, si su reiteración, sus vigiliadas se llamaban Elvira? Su contienda (los dos atroces años debatiéndose en un litigio torturado), ¿no tenían también ese nombre? Lúcido, con una lucidez no alterada, percibía, curiosamente, la naturaleza del disorde sentimiento, que no se parecía ni al amor, ni era el anhelo de la carnal presencia de Elvira, sino una **penosa ansia**, la **atracción lancinante** de un alma (*Ibíd.*: 7; el énfasis es mío).

Se trata también del ser que dentro de Vicente lo aventaja apresurado por el encuentro. Ese ser, a manera de un fantasma, es el signo del hueco, de una ausencia reiterada en su vida. Esa “penosa ansia” o la “atracción lancinante de un alma” dan cuenta de una “corriente involuntaria”, de un ser que se desplaza de él. No se alude directamente a algún secreto familiar en el cuento. Sin embargo, a la luz de los planteamientos de Schützenberger:

[Esa] secreta corriente lo lleva por ese trayecto tantas veces recorrido. Vicente se deja llevar. Discurre los antiguos lugares, los saluda [...] entra en la calleja familiar, luego de haber dejado atrás, a medio cumplir, sus afanes” (Cerruto, 2005 [1957]: 7).

A pesar de las intensas crisis de otrora en esa relación, Vicente acude apresurado al encuentro, deja a medio cumplir sus obligaciones, se deja llevar por esa “secreta corriente”, por ese fantasma. Regresa a la “calleja familiar” como al

territorio familiar donde las apariciones habitan. Se diría que estos secretos corresponden a cierta pérdida o injusticia, tal vez abandono, familiar. Estos fantasmas nos recuerdan ese “ataúd secreto”, esa “cripta” “para que no se olvide el acontecimiento” (Schützenberger, 2003: 31).

Ahora bien, respecto a la emblemática sentencia del narrador del cuento “El círculo”:

Somos prisioneros del círculo. Uno cree haberse evadido del tenaz acero y camina, suelto al fin, un poco extraño en su albedrío, y siente que lo hace como en el aire. Le falta un asidero, el suelo de todos los días. Y el asidero es, de nuevo, la clausura. (Cerruto, 2005: 7)

Es interesante notar que esta cita antecede al hecho en el que Vicente, prisionero del círculo, atraviese calles y plazas, presa de una “secreta corriente”. Así, en este contexto, un reverso a la tradicional lectura de la aquella cita peculiar, es la circularidad de la presencia de los fantasmas familiares. El “tenaz acero” o el “asidero” con cercos constituidos por fantasmas del linaje, por madres y mujeres que portan otros fantasmas de antepasados que nos recuerdan ese “ataúd secreto [...] para que no se olvide el acontecimiento” (Schützenberger, 2003: 31).

Finalmente, concluiremos que no es casual que en la figura madre-padre-hijo de esta narrativa, falte el padre. Las madres en Cerruto suelen estar solas, el marido muere o las abandona. Esta falta, ausencia, secreto, se transmite a la generación de hijos que no pueden sostener relaciones con otras mujeres. Si lo intentan, el fantasma de la madre perturba el vínculo con otra familia. Como si ella, por un lado, reclamara lealtad y, por otro, recordara el fantasma familiar del abandono. Ciertamente, se ha explorado una huella o motivo permanente en la escritura cerrutiana. Desde los primeros poemas publicados en *Bandera Roja* (1926) la figura femenina revela la distancia, la ausencia, aunque no todavía, de manera tan perturbadora. En “Esquema del entusiasmo por la mujer proletaria” (1928) hay una clara celebración por la madre del revolucionario. En *Aluvión de fuego* (1935) todavía existe un gesto materno protector, pero ya teñido por lo fantasmagórico. En el cuento “De las profundas barrancas suben los sueños” (s/f) se representa la

perversidad de los fantasmas maternos, por extensión, familiares. Finalmente, con los cuentos de *Cerco de penumbras* (1957) evidenciamos la sentencia de la circularidad, de la transmisión generacional, de los fantasmas que signan secretos familiares. En todo caso, la relación con lo femenino es tensa, incómoda, angustiante, en los textos cerrutianos analizados.

Capítulo II

El indio y sus reversos

Clasificar la obra de Oscar Cerruto dentro del indigenismo, neindigenismo u otra categoría, excede los objetivos de esta tesis. Sin embargo, es importante realizar una breve aproximación respecto al indigenismo literario. Rosario Rodríguez, en su tesis doctoral: *De mestizajes, indigenismos, neindigenismos y otros: la tercera orilla* (2008), entiende que, en términos generales, el indigenismo literario es la ficcionalización de la problemática indígena desde la visión exterior de escritores criollos, urbanos y modernos, cuyo epicentro se sitúa en los años 1920. Algunos de sus rasgos principales son:

su vocación realista, la utilización de la literatura como vehículo de protesta social, la referencia al problema indígena desde una perspectiva dicotómica, expresada en oposiciones étnicas (blancos *versus* indios), lingüísticas (español *versus* quechua y/o aymara), culturales (cultura occidental *versus* cultura originaria), etcétera (2008: 7).

A decir de Rosario Rodríguez, a partir de la constitución de las repúblicas latinoamericanas el indigenismo literario, político, social, etc., se hace más complejo al marcar una tensión entre identidad (el indio marcaría una identidad diferenciadora) y alteridad (el indio es “otro”): “el indio es fundamentalmente el ‘otro’ ajeno a quien hay que incorporar aun cuando no se quiera y al que se ve desde un afuera, es decir, se constituye como alteridad” (*Ibíd.*: 10). Este motivo en esta escritura, se configura como alteridad. Leamos, bajo una lógica de anversos y reversos.

En palabras de García Pabón, *Aluvión de fuego* (1935) “es la primera novela de nuestra modernidad que nos da un modelo de la nación boliviana en base a la cual podemos pensar y reformular nuestra experiencia real de lo boliviano” (1986: 94). Según el crítico, en *Aluvión de fuego* (1935) habría un proyecto de construcción de la nacionalidad boliviana. Los indios, para el poder, son los enemigos, pero para la supervivencia de la nación serían su más caro elemento y en la guerra son su fuerza y su sangre. Para Marcelo Villena, a diferencia de la tradición indigenista

que, generalmente, confluye siempre en “una representación fatalmente domesticada y paralizante de este ‘otro’, la escritura de Cerruto señala más bien, mediante los discursos de los personajes, un espacio donde ese ‘otro’ irrumpe como lo excluido de la norma, o como eso que excede y atenta contra la racionalidad de la norma; la escritura del Aeda, en suma, señala más bien un espacio donde el otro al menos figura como otro” (2003:187).

Por eso no es muy útil clasificar a *Aluvión de fuego* (1935) como indigenista porque el indio sea un personaje preponderante, ni como modelo de la nación boliviana porque proponga personajes constitutivos de un proyecto de nación. El reverso, de la crítica sobre el indio en la escritura cerrutiana, propone leer la construcción de este personaje como habitante de las sombras, amenazante, peligroso y fantasmal. Así, este capítulo se organiza en torno a tres subtítulos. “El acecho de los indios: del clamor al levantamiento” explora la presencia de los indios a partir de su cualidad espectral desde los primeros textos publicados en *Bandera Roja* (1926), pasando por *Aluvión de fuego* (1935) hasta “De las profundas barrancas suben los sueños” (s/f; 1955?). El segundo subtítulo, “El indio y el adolescente frente al poder”, indaga los símiles entre los habitantes marginales (el adolescente y el indio) y cómo ellos toman la venganza en sus manos para destruir los símbolos del poder. En “El indio, la ciencia y la hechicería”, el cuento “Junta de sangres” (1957) ocupa un espacio privilegiado y dialoga con “La muerte mágica” (1981?), “Magia del kollao” (s/f) y un poco con *Aluvión de fuego* para mostrar la tensión entre ciencia y magia y cómo esta revierte lo injusto de este mundo.

En mi tesis de Licenciatura, sobre *El cerco femenino fantástico: A propósito de la narrativa fantástica de Oscar Cerruto* (2012), intuí cierta similitud entre la construcción de los personajes femeninos y los indios como habitantes amenazantes en varios cuentos cerrutianos. En ese sentido, este capítulo pretende leer al indio desde ciertas perspectivas de la teoría del fantástico empleadas en aquella tesis. Cabe aclarar que no se trata de probar al indio como

personaje fantástico, sino de mirarlo desde dos planteamientos: su calidad espectral o fantasmal y su posicionamiento marginal.

En aquella tesis retomaba el planteamiento de Rosemary Jackson respecto a la paraxis, decía que este término alude a lo que está situado a cada lado del axis o del eje principal, par-axis “es una noción eficaz para referirse al lugar o el espacio de lo fantástico, porque implica un vínculo inextricable con el cuerpo central de lo ‘real’, al que ensombrece y amenaza” (1986: 17). Además, dice Jackson, paraxis es un término técnico, usado en la óptica, que se refiere a una región en la que los rayos de luz parecen unirse en un punto detrás de la refracción. En el área de un espejo:

[E]l objeto y la imagen parecen chocar, pero en realidad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente: ahí no reside nada [...] Esta zona paraxial sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente “real” (objeto), ni enteramente “irreal” (imagen), pero se localiza en una parte indeterminada entre ambos (*ídem*).

Precisamente el área paraxial o región espectral nos interesa para explorar a un personaje, no necesariamente sobrenatural, pero sí intensamente espectral. En ese entendido, el espectro tendría estas cualidades: ensombrece, amenaza, es indefinido, indeterminado, está ubicado en el margen (fuera del axis).¹⁹

Jackson añade que, en una cultura secularizada, no hay regiones alternativas como el cielo y el infierno, sino que el deseo de lo otro se dirige hacia **zonas ausentes** de este mundo, “transformándolas en otra ‘cosa’, diferente de la familiar y confortable. En lugar de un orden alternativo, crea la ‘otredad’, este mundo reemplazado y dislocado” (*Ibíd.*: 17; el énfasis es mío). Aquí interesa atender la otredad relacionada a las zonas ausentes, al orden alternativo, al margen, en suma. Precisamente, la otredad tiene una cualidad espectral porque en la zona

¹⁹En aquella tesis decía que lo fantástico, al estar rodeando (lado a lado) a lo “real” (axis) lo ensombrece y amenaza. Así, la par-axis “permite dibujar la relación entre el cerco de ‘lo fantástico’ y el cuerpo de ‘lo real’; relación que es violenta, en tanto el cerco amenaza y ensombrece al cuerpo. Dicho de otro modo, lo ‘fantástico’ amenaza y ensombrece lo ‘real’, lo cotidiano. De modo que el ‘cerco de penumbras’ estaría constituido por sombras i-reales (no reales), sobrenaturales, que amenazan y ensombrecen lo real o lo cotidiano”. Es decir, la “periferia” que agreda al “centro” estaría constituida por esas penumbras (Huarachi, 2012: 11).

paraxial de un espejo no reside nada: hay una ausencia. Recordemos que Anne Ancelin Schützenberger, en su capítulo “La cripta y el fantasma” parte de su libro *¡Ay, mis ancestros!* (2002), señala que el fantasma signa un secreto, algo indecible, inconfesable, irrevelable. En el capítulo anterior el fantasma fue leído en un contexto familiar. En este capítulo será leído de manera más amplia, en el contexto de una sociedad. En ese entendido, a continuación, nos aproximaremos a la construcción del indio como un espectro en la sociedad; por supuesto, atendiendo a los matices de la configuración de este personaje a lo largo de la escritura cerrutiana.

El acecho de los indios: del clamor al levantamiento

Oscar Cerruto en su artículo “La hoguera en media noche” publicado el 14 de junio, en *Bandera Roja* (2007 [1926]), menciona el clamor del indio frente a la indiferencia y a la expectación burguesa de la lucha: “Pero destapémosles a martillazos el cerebro anquilosado, y que penetre en ellos: el clamor que se eleva de los **socavones** mineros, el clamor que **desciende** de las pampas bravas y de las cordilleras **hostiles**, y el clamor de los **arrabales** ciudadanos donde el obrero se pudre de miseria y tuberculosis, mientras el burgués banquetea y se hincha como una rana orgullosa” (2007 [1926]: 17). Se entiende que son aludidos el minero, el indio y el obrero. Nótese que Cerruto aún no nombra directamente al indio; por ahora, habla de su clamor. Son gritos vehementes de queja, pedido o aclamación. Sin embargo, no nombrarlo directamente, intensifica su presencia espectral, es todavía un innombrable.

Por otro lado, es preciso detenerse en el ambiente: los socavones mineros, las pampas bravas, las cordilleras hostiles y los arrabales ciudadanos. Al minero le corresponde un socavón, hoyo, agujero; al obrero, un suburbio; al indio, la altiplanicie, la cadena montañosa. Se observan tres espacios que desde ya prefiguran lugares sombríos, motivos recurrentes en esta escritura: el minero surge del hoyo, el obrero está fuera de la ciudad, al margen, y el indio habita una pampa brava y una cordillera hostil. Todos estos son espacios amenazantes.

Atendamos a la construcción que Cerruto hace del indio respecto a dos elementos: el grito y el ambiente. Si bien el autor denuncia los problemas sociales y recrimina la indiferencia de los espectadores de la lucha que comienza, es interesante la prefiguración del anuncio de una amenaza: “La lucha comienza. Y comienza cruenta, jadeante y sudorosa” (*Ibíd.*: 17). ¿Quiénes la comienzan? Se entiende que los mineros, los indios y los obreros. ¿Cómo comienza esa lucha? Sangrienta. Así, ya se vislumbra al indio como habitante de una pampa brava, como bravo puede ser él y de una cordillera hostil, como hostil puede ser él. Clamoroso, dispuesto a la lucha sangrienta.

En el poema “Piedras”, publicado el 21 de junio de 1926 en el mismo semanario izquierdista, la voz poética dice: “Yo sé que va surgiendo, con la fuerza de una amenaza, la nueva generación de HOMBRES” (2007: 256). ¿Quiénes son esos hombres que surgen como una amenaza? Se entiende que los revolucionarios. Así, hay una identificación entre los revolucionarios, el indio, el minero y el obrero. Todos ellos van surgiendo con la fuerza de una amenaza sangrienta. El ímpetu del poeta revolucionario es evidente. Halla como compañeros de lucha a las clases explotadas. Este adolescente rebelde se ubica, contestatario, al margen de la sociedad, con los marginales, los indios, los mineros y los obreros.

El escritor adolescente opone la furia revolucionaria a los gestos exagerados, pero inútiles de los burgueses. Estos están caricaturizados: “¿Cuál es la función social de esa fauna de pelucas, gestos anchos y sombreros colosales? Hum...me voy percatando que solo se trata de pelucas, gestos anchos y sombreros colosales” (2007 [1926]: 225). En tono burlesco, Cerruto se refiere a esa cabellera postiza como signo de distinción farsante, a los gestos exagerados del rostro y de las manos que no tienen ninguna función social y al gran y sobresaliente sombrero que solo cubre la cabeza.²⁰ Pelucas, gestos y sombrero, que para el escritor

²⁰ Hay una recurrencia de la imagen de la cabeza en esta etapa cerrutiana. Algunas descripciones son meramente caricaturescas cuando se refieren a los sombreros como simple ornamenta o cuando la voz poética mira burlonamente un sombrero hueco a través del que se escaparían las ideas. También, hay alusiones satíricas o grotescas; por ejemplo, en el poema “Piedras” la voz poética dice: “¿Qué efecto le harían a ese burgués –que tanto te mira– tus lindos ojos –que tanto le

adolescente, son propios de una ornamenta inútil, enjoramiento del poder.²¹ Además, “[s]i se encierran en su torre de marfil es para evitar que les descubran la librea que esconden debajo la capa” (*Ídem*). Refiriéndose a la librea, traje de príncipes, señores o criados. En contraposición a los ambientes brutales desde los que amenazan los revolucionarios, el burgués se encierra en una torre de marfil, símbolo caricaturesco de la pureza e inmaculación.

Ahora bien, frente a esa pulcritud de marfil y ornamentación de caricatura, el autor configura la potencia y el rugido de los obreros y los estudiantes:

*¡Que nuestra acción revolucionaria sea una **ola hirviente de lava clamorosa**, para que la burguesía con toda su secuela de injusticias y desigualitarismos se desmorone estrepitosa ante **nuestra potencialidad rugiente y avasalladora!***

MIENTRAS TANTO SOMOS LA HOGUERA EN LA MEDIA NOCHE. (2018 [1926]: 19; las cursivas son del autor, el énfasis en negrita es mío).

Si la amenaza surgía del socavón, bajaba de la cordillera o cercaba desde el suburbio en la ciudad, ahora se suman también los estudiantes, “no como ratas de erudición libresca –porque ahora, más que eruditos pedantes, necesitamos hombres de acción, soldados de la Revolución” (*Ibíd.*: 18). Como la amenazante proximidad y los clamorosos gritos del minero, del indio y del obrero, el estudiante se muestra rugiente y avasallador.

Claramente, es un llamado pues la lucha se está germinando, mientras tanto son solo una “hoguera en la media noche” en vistas a transformarse en una “ola hirviente de lava clamorosa”. De las profundidades del socavón, del hostil altiplano, o del suburbio, surge el clamor que se transforma en una ola intensa que quema, derriba, destruye y aplasta. Allí radica su potencial amenaza. No obstante,

gustan– colocados en un plato y lanzando latigazos de luz?” (2007 [1926]: 225); es un humor por ahora difícil de explicar. Hay otras descripciones que muestran a la voz poética deseosa de taladrar o dinamitar la cabeza de los burgueses. En el texto “Rebeldía” dice “[p]ero esta vez nuestros garrotazos buscarán la nuca. ¡Y todos juntos alzaremos el garrote peligroso de la JUSTICIA, para desnucar el risible orden establecido!”. Este breve punteo busca sugerir la veta del humor, un aspecto poco explorado y aparentemente inusual a lo largo de la obra de Cerruto.

²¹Cabe notar que la caricaturización de la ornamenta del poder se lee en la poesía del Cerruto maduro: “Me niego a entrar en el coro/ a corear/ al perpetrador con sombrero/ de probidad” (2007: 145); “las palabras te encumbran/ [...] te visten con flores/ luego te escupen [...] Las palabras te calzan de oro/ te coronan con laureles...” (*Ibíd.*: 151).

incluso con toda esa fuerza, todavía son gritos, no son acciones de lucha concretas. Todavía son ola, que oscila, no es un aluvión, alud o avalancha de fuego que arrastra y arrasa. Aunque claro que todo ello, configura el acecho latente de los habitantes del margen.

Ahora bien, si en los primeros escritos cerrutianos, los indios se asoman con fuerza, en la novela son una presencia muy fuerte. Leonardo García Pabón –en “Territorio y nación: Indios y mineros en *Aluvión de fuego*, de Oscar Cerruto” (1986) – plantea que los indios son la presencia más fuerte y más constante: “los indios no son una ‘parte’ de la novela, sino que están en todas partes” (100). Este crítico atiende a su presencia que se “siente, se presiente muchas veces, pero es difícil y casi imposible llegar a ellos; son incluso los incognoscibles” (*Ibíd.*: 99). Además, este autor plantea que los indios son el primer punto de referencia y tal vez el más importante para Mauricio, “porque ahí encuentra un modelo, como una especie de arquetipo del espacio social que busca” (*Ibíd.*: 100). Sin embargo, lo que por ahora interesa, más allá del supuesto proyecto nacional cerrutiano, es esa presencia que, para el crítico, está en todas partes, que se siente, se presiente, a esos incognoscibles: los indios.

García Pabón entiende que la imagen que mejor define a los indios en la novela es “la que los liga de forma ‘mítica’ con su territorio, refiriéndose a la impenetrabilidad de los soldados en el altiplano para cazar a los indios, pues solo estos conocerían la entrada y salida a su territorio” (*Ibíd.*: 98). Y el crítico añade: “La persecución del ejército a los indios es la caza de un fantasma. Los indios solo aparecen en la noche, y en el día desaparecen. Su venganza es terrible” (*Ibíd.*: 98) refiriéndose a la destrucción del pueblo de Oronuevo. Así, el crítico lee que, los que aparecen y desaparecen en la oscuridad, los fantasmas, son los indios.

Si bien García Pabón añade que “el indio es el primer modelo social que puede instaurarse como modelo mítico de lo que podría ser una sociedad, sin importar que el tipo de sociedad propuesta sea factible o no en términos históricos concretos” (*Ibíd.*: 99), ese arquetipo o modelo es leído por este crítico como

absolutamente otro. Por ahora, interesa esta lectura que mira atentamente –sin darse cuenta– cierta construcción del indio en la novela. El reverso complementario de la lectura del crítico es que más que un modelo mítico de la sociedad, se está configurando el contramodelo. La otredad del indio no pretende ser conjurada en esta escritura. El indio es y será una presencia marginal, espectral, en la escritura cerrutiana.

Ahora bien, si en los primeros artículos cerrutianos, la revolución tan solo era una “hoguera en la media noche”, en la novela, la sublevación de los indios es un “aluvión de fuego”. Al respecto llama la atención el inicio de la sublevación de los indios; en el subtítulo o capítulo “LUZ ONDULANTE DE LA DANZA SOBRE UN FONDO, LEJANO, DE TORMENTA” se describe un Altiplano ardiente y predispuesto para la muerte: “Los *pututos* ulularon toda la noche, como lúgubres bestias cuyos ojos han visto arder la luz siniestra y dura de la muerte. Su sonido bajó de las lomas y fue instalándose rápidamente sobre la puna innumerable” (2000 [1935]: 83). Es sugerente la puesta en diálogo entre la descripción anterior de la pampa brava y la cordillera hostil y el Altiplano en llamas. En la novela ya no se trata de una acechanza, es una evidente arremetida. El indio clamoroso, dispuesto a la lucha, ahora se ha levantado. “Por entre las llamaradas corrían las sombras de los indios enarbolando antorchas de odio y agitando manojos de gritos” (*Ídem*). Levantan las teas cual banderas rojas de sublevación: “La noche se incendió de pronto por los cuatro costados. Grandes llamaradas rojas, que el viento aymara agitaba como banderas, quemaron los bordes del cielo” (*Ídem*). Han sido configurados como sombras, espectros, enarbolando el odio, la venganza por heridas antepasadas. Como lo habíamos leído en el capítulo anterior, el fantasma nos recuerda violencias de otros tiempos. Diría el adolescente Cerruto: “La lucha comienza. Y comienza cruenta, jadeante y sudorosa” (2007 [1926]: 17). La venganza es radicalmente brutal y sanguinaria.

Continuando con la novela, en el capítulo “INDIOS MALDITOS, CHE” la construcción de este personaje cobra más fuerza al mostrar la expansión de los levantamientos. Los indios se habían sublevado: “En todas partes; aquí mismo. En

todo el Altiplano. En todas partes. El terror llamaba a todas las puertas” (2000 [1935]: 97). Ciertamente, el indio está construido como sombrío y aterrador.

Es importante destacar el relato “De las profundas barrancas suben los sueños”, un relato que pinta otra sublevación india, esta vez, contra los mineros y los pobladores de San Blas de la Buena Vista, un pueblo que vivía del ingenio minero Jatumorco al norte de Potosí. Nostas, el personaje principal, es un ingeniero, gerente de la mina, que se ve envuelto en esa circunstancia. Él señala, agonizante por un dolor de muela, más que por alguna razón de la revuelta, que ese día 2 de marzo de 1955, podría ser el día de su muerte. Este dato indica que los hechos de este cuento, en términos cronológicos, suceden a 20 años de *Aluvión de fuego*.

Mientras Nostas subía a la mina percibió cierta presencia extraña en la noche e interrumpió su marcha y con los oídos tensos, alertas, exploró aquella oscuridad. “En el silencio de pizarra del Altiplano lo ubicó al fin; casi al fondo, allá abajo, presintió más que vio unas luces que se movían. El rumor provenía de allí; era como un sordo río lejano que se desbarataba contra las rocas y se apagaba y volvía a encabritarse batido por el viento. [...] ‘La indiada’, se dijo” (2006 [1996?]: 126). Otra vez, se construye al indio como una presencia de la noche, como una figura oscura. Al fondo de las profundas barrancas, Nostas presintió surgir, como los sueños, a la indiada confusa, difusa. De las profundidades surge el rumor, no es el clamor de otrora. No es un clamor o grito evidente, es un rumor o un ruido desde la penumbra. Es un “sordo río lejano” o un fluido apagado que golpea y se deshace; luego, cual bestia se enciende con más brío. Es más, se muestra a la indiada como una “oscura amenaza que avanzaba arrastrándose como un monstruo de mil cabezas, sedientas de sangre, por el camino de Anoscata” (*Ibíd.*:134). Así, para los mineros y la población de San Blas, en general, el indio se muestra como una amenaza²² indefinible, insondable. Según el cuento, la indiada acecha con más fuerza, es un “monstruo de mil cabezas”.

²² Sin embargo, hay un personaje de apellido Patiño que intenta interceder por los indios, argumenta que son sus compañeros, hermanos de clase y que antes de abrir fuego quiere entrar

Cuando los mineros están en silencio, y en actitud de alerta, el narrador se refiere a ciertas historias de sangre y ferocidad, crueles, leídas en los diarios o contadas por los mismos sobrevivientes. A diferencia de la justicia aplicada por los indios en *Aluvión de fuego*, estas eran “historias despiadadas, que se desarrollaban en el invariable marco de un resplandor de incendios, con un fondo de imploraciones y aullidos, y hacían sentir la vergüenza de pertenecer a esa misma humanidad” (*Ibíd.*: 144). Hay una insistencia de mostrarlo más amenazante, salvaje, cruel. Se evidencia una marcada diferencia entre el enfoque del indio que venga las injusticias, en la novela, y la distancia con él, en este cuento. Esta última perspectiva, parece dejar de ser tan idealizadora del indio, es más cruda. Se los muestra más aullantes, salvajes, crueles. Ya no se habla desde un espacio compartido, sino enfrentado a él.

El indio y el adolescente frente al poder

Uno de los símbolos de venganza más notorio es la muerte del cura de Ayaviri, don Francisco Javier. Inicialmente, la “justicia aparatosa” había sido preparada para el corregidor Erasmo Pereira: “Habiánle preparado una justicia aparatosa, clavando cuatro alcayatas en cruz en el centro mismo de la plaza. Aniquilaban así, según ellos, simbólicamente, al blanco, a la encarnación de su opresora ley” (*Ibíd.*: 118). No es casual que sea el cura el crucificado, él es otro símbolo de opresión en esta escritura. Por ahora, es necesario detenernos en esta figura.

Es preciso recordar a don Francisco Javier en la primera parte de la novela cuando Mauricio, estando de visita en la hacienda familiar, coincide con el cura cuando este está reclamando e insultando a los indios por haberlo forzado a caminar para rezar –por solo cinco bolivianos– los oficios para un difunto. Es más, frente a la solicitud de rebaja, el cura los rechazó a puntapiés; a estos golpes se sumaron los de otros mestizos. Entonces, Mauricio reacciona y defiende a uno de

en contacto con ellos y preguntar por sus intenciones. El apellido de este personaje no es casual, habría que preguntarse sobre el trasfondo de la alusión a Simón I. Patiño, empresario minero del estaño.

los indios arrodillados y le grita al cura: “No le enseñan sus doctrinas a ser piadoso con su prójimo” (*Ibíd.*: 33). Aquel responde que cuando era joven también se peleaba por los indios, pero ahora lo hace de otra manera: combatiendo a enemigos poderosos, que no se ven ni se palpan y que tal procedimiento –los golpes–, aparentemente en contracción con las leyes divinas, en el fondo “persiguen un noble fin de amor y redención; procedimientos que llevan al camino del Señor, en la salvación eterna...” (*Ídem*).

Medio resuelto el tema de los golpes, Mauricio pregunta por el motivo, por el imposible que los indios estarían pidiendo. El cura responde que los muy tacaños no quieren pagar la tarifa del culto a cambio del oficio divino de lucha contra el demonio que se les ha metido al cuerpo y la salvación de un alma desventurada a las puertas del cielo. Tal la hazaña del cura. “En efecto –repuso el joven haciendo una frase–, Dios se vende a mejor precio” (2006 [1935]: 34). Esta postura de Mauricio sobre la iglesia ya se lee en un texto publicado en *Bandera Roja*.

Acá es preciso retomar el artículo “Rebeldía” (2018 [1926]) del Cerruto adolescente. Este menciona a toda una fauna de expoliadores: “Saldrán al frente los defensores del ambiente –en forma de frailes, gazmoños, militarotes, burgueses, beatos, hacendados, políticos y toda la fauna de expoliadores” (2018 [1926]: 12). Por ahora, interesa ampliar la perspectiva cerrutiana sobre los frailes, gazmoños y beatos, los demás integrantes serán desarrollados posteriormente. Estos corresponderían al ambiente terrible y temido, así lo dice el escritor adolescente. “¡Pero nuestra cobardía es absurda, de fámulos arrodillados! Sí, precisamente el ambiente es nuestro mortal enemigo, y contra él iremos. Y no con suaves tironcitos afeminados²³, sino a puntapiés masculinos, a desgarrones, en lucha jadeante y fanática” (*Ídem*). Es sugerente poner en diálogo a estos fámulos arrodillados con los indios arrodillados frente al *tatacura*. Ambos se muestran como cobardes. Además, el ambiente terrible para el adolescente Cerruto, más

²³Respecto a esta frase “tironcitos afeminados” es sugerente contrastar esta efusividad con el temple y cuidados de la escritura del Cerruto maduro, quien no se habría permitido estos deslices.

tarde para el escritor joven de *Aluvión de fuego*, continúa temible, pero para los intrusos, que no son los indios. El cura jadeante, miembro de esa fauna expoliadora, rechaza a puntapiés a los indios, más tarde son estos los que rechazan a los arrodillados hacendados que suplican piedad al ser capturados por los indios. Y el adolescente Cerruto añade: “Pero esta vez nuestros garrotazos buscarán la nuca” (2018 [1926]: 12). El garrote, un arma, símbolo de poder se enfrenta a otra arma, el látigo, “símbolo del poder judicial y de su derecho a infligir castigos” (Chevalier y Gheerbrant, 2003: 629). Es preciso recordar a los indios constantemente golpeados por los hacendados en la novela. ¿Poder judicial? Los hacendados hacen justicia a su manera. Y el escritor otra vez responde: “Y todos juntos alzaremos el garrote peligroso de la JUSTICIA, para desnucar el risible orden establecido” (2018 [1926]: 12). Así, látigo y garrote, son dos armas e instrumentos de justicia o venganza en la escritura del Cerruto adolescente.

Es fundamental citar los artículos publicados en el mismo semanario izquierdista: “El cura, un peligro inmediato” y “La hoguera en media noche”. En el primer texto, el adolescente describe al cura como escurridizo al igual que una anguila que se escabulle disimuladamente para malear y domesticar las conciencias. Además, es descrito como estacionario, mantenido en un mismo lugar o estado sin moverse; por eso, es comparado con el agua estancada y podrida: “¡Pero es preciso sanear el ambiente! Las aguas que se estancan se pudren. Y el clericalismo en Bolivia es una chacra estancada” (2018 [1926]: 15). Inflexibles o anquilosados, el cura y el clericalismo, son pintados como podredumbre. En el segundo artículo, Cerruto alienta: “Y vayamos contra el fraile [...] Y contra nuestro híbrido y risible Tata Potro criollo, tan mediocre que ni siquiera tiene la habilidad del fraile extranjero para robar, y usa del látigo y del imperio de su voz ronca y aguardentosa” (*Ibíd.*: 18-19). Cerruto pinta a un similar Tata Potro criollo en *Aluvión de fuego*: se trata del cura Francisco Javier. No se trataría de un caballo de la muerte, de gran porte o de cuello largo y arqueado, se trataría de un “hombrecito [que] marchaba delante del grupo agitando los brazos cortos de pelele. [...] Solo los perros avanzaban sin darle importancia a la cólera del rechoncho personaje” (2000 [1935]: 30-31). A

Mauricio le resulta incluso cómico por su atuendo, por su “sagrada humanidad”: poncho de alpaca, chal y gorro rojos. Algo diferente a las pelucas y sombreros colosales o a la librea bajo la capa de los burgueses se halla el atuendo del cura. En el poema “Piedras” la voz poética se preguntaba “¿Cuál es la función social de esa fauna de pelucas, gestos anchos y sombreros colosales?” (2007 [1926]: 255). Al joven burgués “más que nunca se le pareció como un personaje grotesco, y cuya sola función de *ministro de Dios*, resultábale tan desproporcionada y pretenciosa, que dejaba ver en seguida su aspecto cómicamente ridículo. Mauricio estuvo a punto de reír, pero el desprecio cuajó su sonrisa” (2000 [1935]: 34). Tal el contrapunto: el joven izquierdista hace mofa de la fauna de pelucas y del Tata Potro criollo y el joven Mauricio lo hace respecto del párroco de Ayaviri.

Sin embargo, la furia de Mauricio contra la iglesia se manifiesta en la destrucción de la capilla de Ayaviri. La noche del suceso, en el que Mauricio presencia la violencia del párroco en contra de algunos indios, se inquieta por una especie de cólera contenida. Mauricio sentía impotencia frente a la injusticia en la Tierra como en el cielo: “¿Dónde está si no la justicia?, pensaba. En otra vida, aseguran las religiones; es cierto. Pero para penetrar en ella es perentorio cumplir aún con obligaciones demasiado humanas” (2006 [1935]: 38). Deberes monetarios que el indio no podría cubrir y, como consecuencia, “[r]odarían de un infierno a otro, de una injusticia a otra injusticia, en una nueva dimensión –ya eterna y total– de sus padecimientos” (*Ídem*), presas de una circularidad inevitable. Sus opresores, en cambio, sí tendrían dinero para, después de muertos, entrar al reino de los cielos y poder ocupar “hermosas jerarquías junto a Dios, entre vírgenes y serafines” (*Ídem*). Esta desigualdad del poder de la Iglesia lo perturba, tanto que decide hacer justicia por sus propias manos para que alguien aprenda a hacerla también en el cielo, piensa Mauricio. Esta resolución está acompañada por la tempestad de la lluvia que lo baña y transforma, y una similar tormenta se da en su interior: “En su alma atormentada se abría entonces un abismo de fuego fluido, que lo abrasaba en su quemadura de hielo” (*Ibid.*: 39-40). Todo su ser es un estallido de músculos, nervios y latidos:

Como en la fiebre del *Amok*, se lanzaba furioso, devastador, enloquecido, hasta el recinto de la capilla, sobre las vestiduras de los ídolos, sobre los libros escritos en lengua muerta, sobre los tabernáculos. Ávido, febril, convulso, trágico, en medio de su inconsciencia, vio alzarse en su sangre una fría cólera desfigurada, dura (*Ibíd.*: 40).

La destrucción de los ídolos, libros, tabernáculos, es una destrucción de la Iglesia, del poder, en suma. A la destrucción le siguió la quema de la iglesia. Este gesto destructor del símbolo de la opresión es similar al ejecutado por los indios en el pueblo de Oronuevo. Es preciso recordar que aquel levantamiento también tiene una atmósfera parecida: “al fondo de la pampa, truenos de ruido bajo y subterráneo preparaban la tormenta” (*Ibíd.*: 118). El aluvión de fuego interno estalla. Los indios invadieron el pueblo, destruyeron las casas y las incendiaron. Mauricio y los indios, se levantaron, se vengaron, hicieron justicia con sus propias manos.

Si en los primeros escritos como “La hoguera en media noche” la acción revolucionaria prefigura la “ola hirviente de lava clamorosa” (2017 [1926]: 19), “[p]ronto la noche se iluminó siniestramente con las hogueras de los incendios” (2006 [1935]: 118). Si Mauricio destruyó y quemó la iglesia, los indios crucificaron al párroco:

Así murió don Francisco Javier: crucificado como Cristo, pero crucificado sobre la frente sucia de la Tierra. Las campanas sonaron torpe, bruscamente, al desmoronarse el campanario de la iglesia. Y ese fue el más lúgubre de los dobles que acompañó al cura de Ayaviri hasta las comarcas donde comienza el país del sueño (*Ibíd.*: 121).

El Cerruto adolescente, de “La hoguera en media noche”, dice que ir contra la iglesia es ir contra la política. El fraile fingiría creer en Dios para enriquecerse desde el altar y el político fingiría creer en la patria para enriquecerse con el patriotismo. Por otro lado, es una apuesta muy arriesgada la de comparar al cura de Ayaviri con Cristo, es un claro arranque de juventud, propio de sus ideas anticlericales.

Mauricio escucha al escritor adolescente de *Bandera Roja*, quien llama a los estudiantes para que “abandonen la muelle comodidad de sus butacones de biblioteca y se sumen a la lucha, no como ratas de erudición libresca –porque ahora más que eruditos pedantes, necesitamos hombres de acción, soldados de la

Revolución” (2018 [1926]: 18). A ese llamado responde el burgués que dejando la ensoñación o la evasión acude a desmoronar la iglesia.

Sin embargo, el reverso de esta huella imprime algo más profundo en ese gesto destructor. Mauricio ha destruido ídolos, libros, altares; pero sobre todo ha destruido una estructura, un orden establecido. Si bien hay un evidente gesto revolucionario, una toma de partido, respecto a la burguesía y el maltrato a los indígenas, derribar los muros de la iglesia es derrumbar cualquier muro opresor. La rebeldía indígena es su propia rebeldía en tanto gesto transgresor. Más que una mera función social, es su propia lucha que coincide con la que persiguen los indios.

Ahora, es importante buscar el origen de esa rebeldía en Mauricio. Hay que recordar que Luis H. Antezana apunta: Mauricio “posee una cierta independencia de pensamiento y un buen corazón que le permite no ser totalmente insensible a las injusticias que lo rodean [...] Su final identificación con la revolución es resultado de una amalgama entre lo que él llama su “otro ser” (su buena humanidad) con los movimientos históricos” (1986: 206-207). Para el crítico, la identificación de Mauricio con la revolución deriva de la fusión de su buena humanidad y su identificación con los movimientos históricos que sufren injusticias. No obstante, Marcelo Villena entiende que tras el gesto revolucionario del héroe hay un “inconfesable impulso”; es decir, que Mauricio en verdad no buscaría otro orden fuera de la norma, sino es una reacción de disputa contra Rudecindo Dalence, el intruso pretendiente. Para ello, el crítico, retoma un elemento fundacional en la mocedad de Mauricio figurado en el “ideal del campanario” al que cita el adolescente en una carta dirigida a Sergio Benavente. La experiencia en el campanario sería, por un lado, un hecho germinal para la rebeldía del héroe, pero por otro, es la simulación de la búsqueda por otro orden. Para el crítico, si bien el ideal del campanario es la muestra de una experiencia fundacional, paradójicamente, ese paraíso perdido tiene poco de idilio:

El campanario encarna explícitamente un ideal de claro y fálico perfil libertario: *la mágica poesía de las alturas* tiene la virtud de poner a los jóvenes por encima de *los deplorables*

burgueses y por encima del mismo Dios; ese emplazamiento privilegiado lo emancipa, en suma, de *toda opresora ley*. Pero no se queda ahí la ambiciosa vocación del rebelde, pues en las *soleadas mañanas de fiesta* aparece también la figura tutelar de Don Bruno: el padre putativo del amigo, el viejo terrible que impone temor y que encarna a todas luces una figura paterna (2003: 138).

No obstante, apunta el crítico, es el padre de la fiesta, al que se le hacen bromas, figura contrastante con el verdadero y desaparecido padre de Mauricio: el austero, soberbio, ignorante, pero seguro de su sabiduría, representante de la justicia y emblema de la opresión. “En suma, Don Bruno aparece como ese padre de elección, como ese padre que no es padre” (*Ibíd.*: 138).

Y dice Villena que el ideal del campanario y la nostalgia por la familia alterna inspirarían la rebeldía de Mauricio; no obstante, habría un inconfesable impulso que correspondería más bien a una reacción contra el que desde afuera usurpa su orden familiar, es decir, ir contra el pretendiente: Rudecindo Dalence. Por eso, para el crítico, la gesta revolucionaria de Mauricio sería poco prometedora. La rebeldía del muchacho estaría inspirada en la rivalidad con “ese que ha venido a destronarlo del sillón (*de brazos coloniales*) en el que el señorito solía abandonarse al ensueño” (*Ibíd.*: 140).

Es más, añade el crítico, que la caricaturización de las autoridades, también revela la farsa de Mauricio; es decir, ir contra la opresora ley caricaturizada, muestra a un héroe que, en verdad, no sería un verdadero héroe ni revolucionario porque sabe que lo suyo podría ser una farsa:

Pero, ¿avanza el héroe, o disimula con esa máscara una imposibilidad, una impotencia?, ¿es su máscara la del engaño que oculta o la de una conciencia trágica que juega el juego sin creer? A lo mejor no convenga forzar una respuesta, pues la ambigüedad novelesca de *Aluvión de fuego* tendría que ver precisamente con estos dilemas (*Ibíd.*:149).

Sin embargo, este rebelde, no pretende ser un héroe, puesto que ello implicaría abandonar su lugar marginal y contestatario.

Por ahora, nos detendremos para mirar el reverso de la experiencia fundacional de la rebeldía de Mauricio. Para ello, si bien el ideal del campanario es un espacio importante, es preciso retroceder un poco más, regresar a una experiencia de la

infancia. Es preciso viajar en el tiempo hacia la casa de la infancia. Hay un joven que mira su niñez con rencor.

Odiaba su infancia, ese trozo de vida que no podía recordar sino a través de los sedimentos de amargura que dejó depositados en su alma y que ya difícilmente expulsaría después la lima de los años. Su infancia era el recuerdo de un padre austero, soberbio, ignorante, pero seguro de su sabiduría pedagógica, que aplicaba rígido, derecho como esa espada que representaba la justicia y que para el niño no podía ser sino el emblema de la opresión. Era el recuerdo de la escuela, ese presidio donde unos bigotes y unos lentes administraban el terror; eran todas esas potencias superiores que le ponían límite a su curiosidad y a sus sueños, cuando él se asomaba al mundo con ojos ardidos de asombro. Eran todas esas manos velludas poniéndole delante de los ojos los cartelitos del *No se puede, No es para ti, Imposible, Prohibido, Ajeno, No toques, No mires*. Y era, en fin, con una frecuencia que se iba a repetir ya para siempre, el aliento repugnante de la injusticia empañando el puro cristal de las cosas (2000 [1935]: 19; el énfasis es del autor).

Entonces, para este niño hay dos prisiones: la casa y la escuela; a su vez, dos guardias: el padre y el maestro. Ambas “potencias superiores” que limitaban o cercaban su curiosidad y sueños de niño. Padre y maestro empuñaban la “sabiduría pedagógica” como una espada de la injusticia. A su asomo al mundo con “ojos ardidos de asombro” se le interponían “delante de los ojos” esos cartelitos negativos: “*No se puede, No es para ti, Imposible, Prohibido, Ajeno, No toques, No mires*” que empañaban el “puro cristal de las cosas”. Así, hay una transparencia de las cosas opacada por ese lenguaje prohibitivo.

Sin embargo, cercado o encarcelado en el internado, el niño logra abrir “una perforación [en] uno de los muros traseros del internado” (*Ídem*). Curioso, inquieto, se revela a la prohibición de mirar. Perfora el muro: “desde donde dominaba el patio de una casa de vecindad, donde desmadejaban su vida familias pobres y brillaban algunas niñas suaves y tímidas como flores de adorno, que él podía seguir en todos sus movimientos durante horas largas, gozando de la inmunidad de no ser visto” (*Ídem*). Él, no dominaba su propio patio de escuela, dominaba el patio de la casa de vecindad que miraba. Algo brillaba, resaltaba, en ese patio: las niñas suaves y tímidas. Por el agujerito, como por una cerradura, mira lo que le han prohibido mirar.

No obstante, hay algo más trascendental que esta compañía. El huequito en la pared es la ventana al mundo que le tenían prohibido mirar y que él se ingenia en hacer. Esa manera de mirar sin ser visto es el hecho inaugural respecto a la lectura de libros, característica plena de su adolescencia. Lo declara el narrador: “así se asomó al primer libro, nueva ventana por la que saltó a un mundo insospechado, un mundo que hubiese permanecido encerrado en las regiones de su alma y que la lectura ha servido para poner al descubierto y mostrar sus pulsaciones” (*Ídem*). El agujerito en la pared, el libro abierto o la ventana, son las aberturas a sus mundos insospechados. Además, estas aperturas le han permitido acceder a otros mundos: el niño saltó a esos mundos. Lugares donde los cartelitos prohibitivos no estaban. Incluso, saltar a esas regiones “le ha servido para poner al descubierto y mostrar sus pulsaciones”; es decir, mirar o leer le ha permitido a este niño poner al descubierto su propio mundo interior.

El narrador añade: “Su corazón se expandía ganando en anchura y profundidad, pero también en una especie de seguridad confusa, como si la vida le fuera indiferente en su aspecto insondable y él pudiese habitar en ese margen de espiritualidad, bajo una temperatura febril y, sin embargo, dulce” (*Ídem*). Esa expansión o libertad de su corazón, también había ganado cierta confusa seguridad; así, la vida le era indiferente en su aspecto misterioso e impenetrable y él podía habitar en ese “margen de espiritualidad”, en una zona más bien abstracta que real. Entonces, tras el agujerito, como tras la ventana y ante los libros, el niño está contemplando desde una orilla. Sin olvidar que esa observación atenta funciona bajo una “temperatura febril” y dulce a la vez; una especie de combinación entre intensidad y suavidad o ternura. Dice el narrador que el niño relacionaba su vida con el barrendero, el asesino y el mendigo, vidas que encontraba atractivas e imperiosas (*Ibíd.*: 20). Desde la ventana de la casa del padre austero y rígido, el niño contempla, él se llama Mauricio Santacruz. Y halla en los márgenes potenciales compañeros: el barrendero, el asesino, el mendigo.

Luego de este recorrido por la infancia de Mauricio es evidente que la figura del padre es un nudo denso en su escritura. Villena diría: “que una suerte de fatalidad

se alza sobre toda figura paterna tornándola vulnerable, venida a menos, decrepita; que toda figura de la ley está sumida en una atmósfera trágica [...] que ni siquiera el pretendiente, el conspirador, el político en ascenso, puede esquivar ese destino” (2003: 145).²⁴ Sin embargo, sea en la elección de la familia alterna en el campanario o la escena familiar visto desde el agujerito en la pared, hay un deseo transgresor de la figura del padre en esta escritura. No es casual que el padre signe la ausencia, como se ha visto en el capítulo anterior. Pero vinculado, a las figuras grotescas (el burgués, el tata potro criollo) y decrepitas del poder, el padre signa un secreto, hueco, vacío mayor en la escritura cerrutiana.

Se configura una clara distancia entre el poder (el padre, el grotesco burgués y el tata potro criollo) venido a menos y los rebeldes o marginales peligrosos y amenazantes (los revolucionarios, los indios, los mineros, los obreros). Aquellos son grotescos, estos últimos son fantasmales.

El reflejo con el otro se da en momentos de encuentro feroz. El Cerruto adolescente halla esa posibilidad de encuentro en momentos y situaciones álgidas como la revolución o el levantamiento indígena en pleno. Además, el indio, el minero, el proletario, dan cuenta de un compañerismo, de una búsqueda de comunidad. Ellos conforman una familia alterna que son otredad como él. Ambos están fuera de la norma, en contra de la ley. Al poner en paralelo a todos los otros, Cerruto, reduce la otredad del indio, el otro puede ser cualquiera. El enemigo no está necesariamente afuera, está dentro del cuerpo, de la casa. El indio es tan otro, como Mauricio, y don Rudecindo es tan otro como él. El enemigo está en todas partes.

²⁴ El autor añade que “en el mundo de Mauricio Santacruz no hay ni el menor rastro de autoridad legítima [como si en la novela] se verificara hasta el detalle el postulado del romance nacional según el cual la ausencia del padre remite directamente a una crisis generalizada en el ámbito estatal y social” (2003: 145).

El indio, la ciencia y la hechicería

Uno de los cuentos más emblemáticos respecto al indio es “Junta de Sangres” (1957). A más de 20 años de *Aluvión de fuego* (1935), Cerruto sitúa en un espacio común a un indio y a un doctor: desde los saberes ancestrales uno, desde la ciencia, el otro. No obstante, hay una tensión entre ambos conocimientos, que solo se resuelve en la “junta de sangres”, es decir, en la muerte. Hay un intento de juntar, tal vez mezclar, esas sangres.

En el cuento, el indio es poseedor de un conocimiento “misterioso” y logra vencer la ciencia de un doctor. Otra vez, está construido como un personaje “siniestro”: habla un idioma incomprensible y posee poderes sobrehumanos. Recordemos que el doctor Carmona dice que su profesión tiene un rival invencible, “un enemigo imbatible [que sería] la superstición, el curanderismo” (Cerruto, 2005 [1957]: 48). Así, el médico rivalizaría con el callahuaya, y la ciencia se enfrentaría con la superstición. No obstante, esta relación de rivalidad no sería entre iguales, pues uno tendría más poder que el otro. Carmona idealiza al curandero y su curanderismo al describirlos como invencibles. Siendo el médico una víctima sin remedio, tanto que “el médico sigue pagando su tributo, cargando siempre con los fracasos” (*Ibíd.*: 49). Esta relación de supuesta rivalidad, desde la perspectiva del doctor, tendría una clara víctima: él mismo porque se enfrentaría con un enemigo invencible con quien sería imposible competir.

Además, este poder se evidencia en las cualidades que el callahuaya poseería. Este sería imbatible, invencible. El abogado así lo empodera cuando señala que “hay casos que todavía la ciencia no resuelve y los curanderos, vaya uno a saber cómo, desentrañan sin mucho esfuerzo...Leyes desconocidas...” (*Ibíd.*: 48). Así, para el narrador, el callahuaya es poderoso porque actúa bajo leyes desconocidas, estando el médico en desventaja. Este poder o superioridad del curandero también se demuestra en su primer diálogo con el médico:

Entonces el indio habló.

–Serénate, señor, yo en nada te he ofendido. Eres médico, ¿no es cierto?

–¿Me conoces?

–No, **pero lo adivino** y, claro, siendo un sabio, tienes que despreciarme...soy un indio ignorante, no engaño a nadie...

–¿Qué no engañas a nadie, tú, charlatán?

–**¿Me permites preguntarte algo?... tan seguro te veo de tu ciencia... ¿Puedes detener una hemorragia, doctor?** (*Ibíd.*: 50; el énfasis es mío)

Si bien el indio se mostraría inofensivo al responder tranquilamente a los insultos de Carmona, también hay cierto mensaje oculto en esas respuestas calmadas. Ese mensaje escondido mostraría el poder del callahuaya en la adivinación. Así, el curandero posee la ventaja de ese poder que el médico no posee. A pesar de que Cerruto nos muestra un indio aparentemente dócil, este tendría potestades que el médico no tiene. Aunque el indio se califique como ignorante y afirme que no engaña a nadie, sus preguntas y afirmación son suspicaces: “¿Me permites preguntarte algo?... tan seguro te veo de tu ciencia... ¿Puedes detener una hemorragia?”; aunque el callahuaya diga que no lo está desafiando y que “apenas [le hace] una pregunta” (*Ibíd.*: 50), interrogar sobre la capacidad de un doctor sobre una práctica tan sencilla como detener una hemorragia, implica una duda sobre su capacidad. Incluso, que el callahuaya le cuestione después de afirmar que lo ve tan seguro de su ciencia, provoca un doble titubeo: del galeno sobre su propia labor y del callahuaya sobre la ciencia del médico. Es más, esta segunda interrogación nada ingenua, no persigue una respuesta que despeje una duda sobre esas destrezas, sino que sobre todo pretende desafiarle. Y, entonces, Carmona responde gritando: “Detengo cualquier hemorragia [...] ¡Y después te la provoco a ti de un sopapo!” (*Ibíd.*: 50) y participa en el “desafío”. Así, las palabras del curandero, aunque parezcan serenas, son provocadoras y desafiantes.

Incluso, mostrar al indígena tan sereno al provocar la hemorragia con unas hojas luego de “alisarlas y reducirlas en dobleces **sin prisa**” (*Ibíd.*: 50; el énfasis es mío), para arrollarlas y ponerlas en cada una de las fosas nasales de uno de los indios, evidencia su seguridad frente al irritado Carmona que “con voz nebulosa [...] ordenaba otros recursos y preparados [...] y se veían las pequeñas, desesperadas gotitas de transpiración” (*Ibíd.*: 51-52). Ante esta desesperación, el callahuaya está “sentado en el suelo **como si con él no fuera la cosa** [y] elegía de un montoncito

las hojas de coca para llevárselas a los labios y dejaba caer otras ritualmente de lo alto sobre el lienzo extendido en las rodillas **impasibles...**” (*Ibíd.*: 51; el énfasis es mío). Luego, “[s]in apuro se levantó [...] el callahuaya, **sin apuro** volvió del revés las lesivas hojas utilizadas antes, no otras hojas, las mismas que ahora eran de un verde confortante, para introducirlas en las copiosas narices sangrientas [...] y la hemorragia paró despacio, se detuvo finalmente” (*Ibíd.*: 52; el énfasis es mío). El indígena provoca y detiene la hemorragia sin prisa, impassible; en cambio, el doctor se desespera intentando parar la hemorragia. Así, esa tranquilidad del médico andino, más que ser una muestra de docilidad, sería una evidencia de su seguridad desafiante, frente al inseguro y nervioso Carmona, a pesar de todo el arsenal de frascos y medicinas con el que cuenta. Otra vez, hallamos una dualidad entre el personaje fuerte y seguro (el callahuaya) y el disfrazado de conocimientos, aparentemente poderoso. Como el grotesco burgués y el tata potro criollo, están vestidos de apariencias.

Cerruto, al dotar de características superiores al callahuaya, aparentemente victimizaría más a Carmona; sin embargo, su calidad de víctima es un disfraz. Recordemos que el médico está vencido desde antes de la supuesta rivalidad (del desafío por ver quién puede parar una hemorragia), pues Carmona ya se sabe perdedor al enfrentarse con un “enemigo imbatible”, como él le llama; aunque no lo confiese y acceda al desafío, sabía de la superioridad del callahuaya. Aunque aquél diga que “¡Si la ciencia no los resuelve [refiriéndose a los casos que los curanderos sí resolverían, según el amigo] no ha de hacerlo la ignorancia!” (*Ibíd.*: 49). A pesar de señalar al curanderismo como los “resabios de una edad oscurantista [...] que explotan la inepticia de las gentes, cultas e incultas. [E insultar a los curanderos como] ¡Infames farsantes!” (*Ídem*), la superioridad de estos está declarada desde el inicio.

Ahora bien, Carmona se victimiza aún más cuando reconoce explícitamente la superioridad del curanderismo:

Ya ve usted para lo que sirve la ciencia...tantos libros, la investigación de siglos, si nada sabemos...Si sé menos que un campesino analfabeto...Me he quemado las pestañas

queriendo averiguar algo de esas hojas: la botánica las ignora, la medicina está en blanco... ¡al diablo con los libros! Los eché al fuego a todos, ardieron...Y eso es la sabiduría, pavesas (*Ibíd.*: 53).

Carmona justifica su derrota reconociendo, aparentemente, la superioridad del conocimiento del callahuaya y se reconoce un ignorante que sabría menos que un campesino analfabeto. Sin embargo, otra vez, enfatiza que ese conocimiento sería “misterioso” pues la investigación científica de siglos no conoce de esos saberes. Tan “extraño” le es que, a pesar de haberse quemado las pestañas intentando averiguar sobre esas hojas, no ha logrado saber algo de ellas. La “botánica las ignora”, como si el conocimiento del curanderismo fuera de “otro” mundo. Entonces, Carmona al tildar el curanderismo de “misterioso”, de “oculto”, le imprime una carga siniestra y así intensifica su calidad de víctima de esas fuerzas extrañas, ajenas. De hecho, el mismo curandero lo habría mirado como “desde el misterio” (*Ibíd.*: 54), desde un espacio oculto e incomprensible.

Resuena un episodio de *Aluvión de fuego* (1935) en el que Mauricio y Rudecindo discrepan respecto a la ciencia. El contexto de la conversación es aquel infantil conflicto entre Isabel y Juanito en el que se disputaban una cajita que contenía unas ranas. Luego de la lucha y, separados por doña Tránsito y doña Encarnación, Isabel horroriza a las mujeres diciendo que la chola Tomasa guarda dos sapos grandes para embrujar, uno de ellos tendría un topo de oro en el lomo. Es allí, donde don Rudecindo interviene sonriente e incrédulo, diciendo que son “historias”, “patrañas” y le pregunta a Mauricio si él cree que todo eso tiene una explicación razonable (2006 [1935]: 12). El adolescente piensa que es un viejo imbécil, pero responde con respeto disimulado y entonación universitaria, dice el narrador:

El hechizo es, desde luego, un resabio primitivo; florece con preferencia aun en los pueblos más antiguos, como los pertenecientes a la cultura australiana. Entre nosotros subsisten algunas formas que encontramos, sin variantes, en otros pueblos salvajes. Por ejemplo, los *wotjobaluk* creen, tal como nuestras gentes, que el dedo índice se pudre si con él se señala el arco iris [...] o igualmente, realizan el hechizo en el lugar donde la persona señalada, elegida, ha efectuado una necesidad [...] Los indígenas como asegura un investigador de estos hechos, no conciben lo natural como sobrenatural, sino al contrario: lo sobrenatural les parece natural. Si observa usted la manera cómo realizan sus curaciones (matando por ejemplo, una lagartija, cubren con ella la región afectada y

luego, añadiendo algunas ceremonias, la echan al río para que así se llevan la enfermedad); si observa usted esto... (*Ibid.*: 12-13).

Habla Mauricio con un tono provocador para molestar e impacientar al incrédulo don Rudecindo. No obstante, al notar Mauricio que el viejo había incursionado en la discusión desde el mismo lado que el muchacho, este lo desprecia nuevamente en silencio. Y queriendo provocar nuevamente a su oponente continúa diciendo que estos hechiceros tienen razón.

Ahora bien, esta discusión, según el contexto en que fue dicha, parece ser un asunto trivial solo objeto de disputa por ver quién tiene la razón. Así se presenta el tema de la hechicería en Aluvión de fuego. En “Junta de sangres” hay una disputa similar entre el doctor Carmona y el narrador personaje quien es parte del círculo de amigos de aquel, es un abogado que se considera a sí mismo un subalterno que en silencio masculla, con resentimiento y odio, los triunfos del doctor. Es por eso que el narrador le provoca con afirmaciones similares a las de Mauricio:

Tal vez ello ocurra [dijo] porque hay casos que todavía la ciencia no resuelve y los curanderos, vaya uno a saber cómo, desentrañan sin mucho esfuerzo...Leyes desconocidas. Y lo hacen por unas pocas monedas; también está eso, claro, el factor económico (2005 [1957]: 48).

Este enfurece al doctor con este asunto, sabiendo que un callahuaya está afuera del club. Es su manera de venganza contra quien lo había hecho sentir inferior. Dice haber agravado su infamia sugiriendo que no lo hallen desarmado y antes de marcharse desliza “el revólver, subrepticamente, en una esquina de la mesa” (*Ibid.*: 54).

Cabe abrir un paréntesis y atender a la primera edición del cuento en el que hay cinco párrafos donde se detalla la huida del médico en su automóvil luego de haber matado al callahuaya, se narra cómo la gente le habría perseguido furiosa y dispuesta a lincharlo. Al borde de una barranca sale de su auto y se precipita, pero tropieza y cae: “El cuchillo [el mismo con el que había matado al curandero], extrañamente, se le había clavado en la garganta” (*Ibid.*: 121). Como predestinados por fuerzas extrañas, mueren con el mismo cuchillo.

Al respecto, es preciso retomar el cuento “La muerte mágica” (2006: [1988]) donde Cerruto narrador, relata un extraño suceso por el que el pintor boliviano Cecilio Guzmán de Rojas mata a Dellepiane, un arquitecto argentino que en Londres urde la manera de, no solo quitarle todo protagonismo, sino que lo aleja de una pintora, le roba sus investigaciones y le acusa de ladrón de la supuesta traducción que el argentino habría hecho de *Ulises* de Joyce. El pintor conocía los enigmas de la hechicería y así, se infiere, habría sido él el responsable de la misteriosa muerte del impostor. A través de un desdoblamiento o transmigración, Guzmán de Rojas, le empuja hacia la calle para que sea aplastado por las ruedas de un coche. Así habría dado una “muerte mágica” a quien tanto lo había humillado. Cerruto atiende a toda una bibliografía de magia oculta, desdoblamientos y transmigraciones que el pintor leía.

A propósito, es importante citar a Matías Contreras Soux, quien ha presentado recientemente un ensayo titulado “Escepticismo, creencia y creación. Realidad y magia para el narrador de ‘La muerte mágica’, de Oscar Cerruto” (2018). El autor hace un riguroso rastreo de guiños y elementos mágicos en el relato; uno de ellos es el empleo de cursivas “que anuncian que las leyes de la realidad se resquebrajan” (2018: 127) y guían al lector para señalar la evidencia de la existencia de la magia. Es más, una escena sería reveladora, aquella en la que el pintor ve a Dellepiane con un sobretodo particular, aquel que usaría el día de su muerte. Así, Contreras Soux concluye:

La magia, entonces, no solo irrumpe: su existencia es previa a la iniciación esotérica de Guzmán de Rojas. Esta afirmación pone en entredicho la tesis que formulábamos sobre el conocimiento y la iniciación. De hecho, esto sucede por doble partida, porque la palabra clave está instalada en el título para señalar exactamente esa condición: la magia preexiste a cualquier posible toma de conciencia sobre ella; preexiste incluso a la misma diégesis. Contrariamente a lo que planteaba García Pabón, la realidad no se transforma, pues es mágica de principio. El único viaje posible de Guzmán de Rojas hacia el conocimiento es descubrir que ya llevaba dentro la magia, y su primera aparición, en la imagen del sobretodo, se le revela a pesar suyo. El título es la puerta de entrada a una realidad mágica, y la frase del sobretodo ayuda a constatar que era así de principio; nada se ha transformado con la incursión del pintor en el mundo esotérico (2018: 128).

Es decir, la magia no sería el elemento transformador de la realidad en el relato, sino que habitaría en la realidad desde siempre. Se trataría de una realidad

mágica presente desde el inicio del relato. Este planteamiento nos ayuda a comprobar que la magia es un elemento que recorre gran parte de la escritura cerrutiana.

En “Magia del kollao” (2006 [s/f]), Cerruto describe tres elementos de esta magia: Las mekalas son una especie de pájaros femeninos agoreros; los jampatus son sapos negros altiplánicos y los anchanchos son habitantes de los huecos (pozos, pantanos...) cuya apariencia indefinida victimiza sobre todo a las muchachas. Respecto a los jampatus Cerruto hace toda una descripción de los mismos y del ritual del que son parte:

Hechiceros aymaras de larga cabellera gobiernan estos rebaños. Los educan en un aire de crimen, en un agua siniestra. Les ciñen destinos humanos. Durante un desmesurado lapso, regido por aciagos oráculos, les rinden cultos malignos y desconocidos, vigilan como ladrones su salud de bestia, entre elegidos manjares; prenden sus cabezas con aretes de oro [...] Entre braseros y cabelleras, lanas de colores y alfileres largos, los hechiceros untan la piel viscosa de los *jampatus* con alcohol fuerte. Crucifican sus cuerpos con espinos. Los martirizan quemándoles los ojos con la brasa de un cigarrillo. Los injurian (2006 [s/f]: 119).

Es inevitable hallar ciertas similitudes entre este ritual de los *jampatus* y los relatos de cruel justicia india. Aquellos personajes referidos en los primeros escritos cerrutianos, aquel “burgués [que] banquetea y se hincha como una rana orgullosa” (2007 [1926]: 17) y que luego del levantamiento de los indios es presa de una “justicia aparatosa” en *Aluvión de fuego*. A estos *jampatus* les “ciñen destinos humanos”, como los de la chola Tomasa que tiene dos sapos gigantes con topos de oro en el lomo. A partir de estos rituales mágicos, se imprimiría la justicia que por otros medios no es posible. Como Mauricio que dice hacer justicia con sus propias manos, al incendiar la iglesia, y como los indios que hacen justicia al crucificar al cura de Ayaviri en *Aluvión de fuego* (1935) con “La muerte mágica” y con “Junta de sangres” se vira hacia una venganza o justicia mágica.

Hasta aquí, se ha explorado en los márgenes donde los indios, habitantes de la sombra, tienen cualidades espectrales a lo largo de toda la narrativa cerrutiana. En el primer apartado, atendimos la figura del indio como acechante que desciende de las pampas bravas y de las cordilleras hostiles. Siempre habitando el margen,

junto a otros revolucionarios: estudiantes, obreros, mineros. Esta cualidad fantasmal del indio atraviesa *Aluvión de fuego* y “De las profundas barrancas suben los sueños” para acentuar la presencia de aquel o aquellos que la sociedad intenta esconder, callar u ocultar. Esas ausencias, esos fantasmas, irrumpen con fuerza en esta narrativa. Desde su marginalidad, pero frente al poder, el indio y el adolescente Mauricio Santacruz toman la justicia en sus manos, ya no solo acechan, invaden el centro del poder, arremeten contra él. El cura es crucificado y los ídolos destruidos. Finalmente, Cerruto con “Junta de sangres” y “La muerte mágica”, sin dejar de lado la cualidad espectral del indio, le dota de poderes rituales para conjurar lo injusto.

Capítulo III

El reverso del acto creador en el lenguaje

Hay una impronta ineludible en la biografía de nuestro autor: su infancia. Oscar Cerruto recuerda a su padre quien, dice, era muy severo. De su educación primaria, tampoco guarda buenos recuerdos, “quizá lo que más hicieron fue forjar [su] timidez” (Cerruto, 2014 [1972]: 1). Incluso, a sus ocho años fue expulsado de la clase sin explicación por haber dibujado un zapatero claveteando unos zapatos para ilustrar una composición “en malos versos de un autor”. La rigidez excesiva de la moral del padre en la casa y las “reservas sociales” del maestro pintor, forjaron una inseguridad ante sus relaciones con los demás. Había sido un niño débil, tímido, no tenía amigos que compartieran su mundo íntimo; entonces, se refugió en los libros, leía cuanto caía en sus manos, dice nuestro autor.

Ahora es oportuno tender un puente con la etapa infantil de un personaje de su novela *Aluvión de fuego* (1935), Mauricio Santacruz, desarrollado ampliamente en el capítulo anterior. El adolescente recuerda con rencor dos prisiones de su niñez: la casa y la escuela. En la primera, el poder lo ejercía el padre “austero, soberbio, ignorante, pero seguro de su sabiduría pedagógica, que aplicaba rígido, derecho como esa espada que representaba la justicia y que para el niño no podía ser sino el emblema de la opresión” (2003 [1935]: 19). En la escuela, el poder lo ejercía el maestro, quien con “unos bigotes y unos lentes [administraba] el terror” (*Ídem*). Ambos eran “potencias superiores” que demarcaban la curiosidad y los sueños del niño cuando este “se asomaba al mundo con ojos ardidados de asombro” (*Ídem*). Recordemos que eran las figuras caricaturizadas (bigotes, lentes, manos velludas, aliento repugnante) que ponían delante de los ojos infantiles los cartelitos del “*No se puede, No es para ti, Imposible, Prohibido, Ajeno, No toques, No mires*” (*Ídem*; el énfasis es del autor). Estas negativas, imposturas, prohibiciones, imposibles habrían acorralado al niño. Dos imperativos son los más crueles: no tocar, ni mirar. Entonces, ¿cómo poder relacionarse con el mundo?, si el tocar y mirar en la infancia son fundamentales para descubrirlo, hacerse lugar y presencia en él. Pero

“era, en fin, con una frecuencia que se iba a repetir ya para siempre, el aliento repugnante de la injusticia empañando el puro cristal de las cosas” (*Ídem*). Detengámonos un poco en esta última frase: el cristal transparente, que puede aludir a la limpidez y pureza que es opacada por la injusticia de los emblemas de la opresión.

Recordemos una de sus primeras rebeliones ante ese lenguaje prohibitivo, lenguaje del poder. Mauricio niño logra hacer una perforación en uno de los muros de su internado. El agujerito en la pared es la abertura por donde le es posible mirar, poder acercarse a visitar, sin ser visto, como frente a un libro, al espacio negado. El huequito en la pared, a la manera de un cristal transparente, es la ventana prohibida al mundo, “nueva ventana por la que saltó a un mundo insospechado, un mundo que hubiese permanecido encerrado en las regiones de su alma y que la lectura ha servido para poner al descubierto y mostrar sus pulsaciones” (*Ídem*). Dicho de otro modo, mirar o leer le ha permitido a Mauricio niño poner al descubierto su propio mundo interior.

Oscar Cerruto, por su parte, dice que se aproximó por primera vez a la escritura cuando se sintió muy impresionado por el destino de un pobre perro desconocido que vio morir atropellado; entonces, escribió. Se sentía impulsado a “trasmutar” sus sentimientos en unos versos grotescos –que le dio leer al padre, quien juzgó que eran una broma pesada– y aunque por algunos años dejó de escribir, pronto descubrió que tenía facilidades para ello. Frente a su timidez, la revelación de la escritura, como un instrumento de comunicación, ha sido una forma de salir de sí mismo; salir es expresar, comunicarse. No en vano, la palabra trasmutar es la que usa nuestro escritor, refiriéndose a la transformación de una cosa en otra: transformar los sentimientos en versos, mudar, convertir algo en otra cosa.

Ya maduro, Cerruto recuerda:

Es decir, descubrí que poseía un **instrumento de comunicación**, una forma de salir de mí mismo, de expresar mis sentimientos. Tal vez por ello mismo los primeros versos que logré publicar no fueron versos de amor, como los de cualquier poeta adolescente, sino que estaban dedicados a una calle, ‘devalada del bullicio ciudadano’. El adjetivo

'devalado', inusual y pretensioso, indicaba ya mi **preocupación por el idioma**, y la calle **solitaria**, era yo mismo queriendo '**hacerse presente**' ante el mundo (Cerruto, 2014: 1; el énfasis es mío).

En ese entendido, para nuestro autor, la escritura es un instrumento de comunicación, herramienta para su labor de escritura, arma para confrontarse con el mundo y sus hostilidades a partir de su expresión. Frente a sus cercos de infancia, era la forma y estrategia posible para salir de sí mismo. Estando afuera, en el mundo, sus versos estaban dedicados a una calle solitaria devalada del bullicio, él es la calle, queriendo hacerse presencia en ese mundo, gesto constante a lo largo de su escritura. También, ya se vislumbra, su preocupación por el material de su tarea creadora, el idioma, el lenguaje.²⁵ Inquietud nacida del enfrentamiento con el lenguaje, elemento fundamental en su obra. Luego del reconocimiento de este motivo en la escritura cerrutiana, este capítulo se organizará en dos momentos. El primero desarrollará el reverso de la soledad y el poder a partir de la lectura poiética o del acto creador en tres apartados: la crisis o la montura de la bestia o deseo torrentoso, el creador anómalo o el que soporta la carga dentro de una comunidad y la marginalidad o el lugar de la fisura desde la que el poeta transparenta las sombras. El segundo momento hace una lectura de la comunidad poética a partir de la genealogía poética en dos apartados: la herencia y el pasado mítico, que hace una relectura de los antepasados telúricos, y la casa y la morada de la poesía como un posible y último refugio para el poeta.

²⁵ Cabe aclarar que el autor hace una distinción entre el idioma y el lenguaje: "La academia consagra sus desvelos a la vigilancia de ese material del que se siente depositaria, el idioma, que siendo de una riqueza común, de cuyo uso todos nos beneficiamos, por ello mismo está expuesta a sufrir contaminaciones, desmedros, estigmas, o de la invasión de una flora adventicia. [...] La razón del escritor es el lenguaje, que no solo es el instrumento de su expresión sino que forma parte de su propia tarea creadora, es decir que el escritor, al dar forma a su pensamiento, conceptual o poético, instrumenta el idioma, combina las palabras en asociaciones imprevistas, o suscita su conclusión, trastorna sus hábitos usuales para promover significaciones mágicas, imágenes que se incendian con su propia luz, que no es la que propone por sí sola el habla común" (Cerruto, 2018 [1973]: 234).

La soledad del poeta y el poder, una lectura desde la poética

Recordemos que son dos críticos quienes vinculan a nuestro poeta con la soledad y el poder. Eduardo Mitre en “La soledad del poder. Sobre la poesía de Oscar Cerruto” afirma que “[e]l 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 espúrea del poder basado en la opresión, la persecución y el miedo” (1983: 76-77; el énfasis es mío). Así, para este crítico, la voz poética y el poder compartirían un mismo espacio, de ahí que no habría una marcada distancia entre el poeta y el poder. De hecho, si de marginalidad se habla, la voz poética discreparía o denunciaría la falsedad del poder desde un sitio muy próximo a él y no desde una verdadera periferia.

En palabras de García Pabón:

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 aquello que pretende superar (1998: 209-210).

El crítico marca dos elementos de la distancia entre el poeta y su sociedad: por un lado, la soledad y la incomunicación, y por otro, enfatiza la no solidaridad. Es más, intuye un tono individualista en la palabra “nosotros” en la cantata en memoria a Humberto Vizcarra (en *Reverso de la transparencia*), por citar un ejemplo, y afirma que ese pronombre se refiere, por un lado, a los bolivianos como sujetos constitutivos de lo nacional y, por otro, a los poetas que forman la tradición literaria del poemario en cuestión; ambos, bolivianos y poetas, pertenecerían a un grupo social restringido (letrados ligados a las clases cercanas al poder y al Estado) al igual que Cerruto. Así, para García Pabón, “nosotros” (creados por un discurso poético y político) se distanciaría de los “otros” bolivianos:

Así, el “nosotros” cerrutiano se refiere a los letrados, los poderosos, los urbanos, los civilizados, en fin, a todos aquellos que soportan no la nación sino el Estado boliviano.

La soledad de Cerruto es existencial, social y poética; triple alienación: vital, comunitaria y de lenguaje (*Ibíd.*: 211).

En ese entendido, ambos críticos, coinciden en ubicar al poeta en los centros del poder, no en el margen. Si para Mitre la soledad del poeta es intrínseca al poder, para García Pabón, el sujeto poético es un signo de la soledad nacional.

Por su parte, Mónica Velásquez plantea, a contrapelo, respecto a la poética cerrutiana: “No creo que la palabra se sitúe desde el poder sino frente a él” (2007: 19). De hecho, afirma que la relación tensa entre el poeta y el mundo visibiliza “la labor de escritura como centro de sus preocupaciones” (*Ídem*). Ahora bien, precisamente este quehacer de la escritura es el que nos interesa explorar para ubicar al poeta en el margen, no en el centro, del poder. Incluso, situarlo solo, lejos de su sociedad. Es así que presentamos el reverso de aquella lectura tradicional, a partir de “la labor de escritura”. Pretendemos ir un poco más allá, desarrollando específicamente, una lectura del quehacer “creatural”.

Van de Wyngard, en *Un nudo más en la red. Informe sobre la Poíesis* (2010), recuerda que la *poíesis* significaría “creación”, noción que se habría originado y fundado en la antigüedad griega preclásica. Este autor distingue la poética de la poiética; la primera, vinculada a la estética y a la lingüística, es entendida como las estrategias de que dispone un plan creativo determinado y los mecanismos que un autor puede hacer efectuar. La poiética, en cambio, sería la pregunta atenta sobre la *poíesis* o la “creación”, como dice este autor, y estaría enfocada desde la filosofía. Más profundamente, van de Wyngard entiende por poiética a “la empresa y el esfuerzo de asomarse [...] al abismo de los procesos creaturales” tarea que implicaría una vigilia especial de parte del creador (2010: 22). Hecha esta distinción, entre poética y poiética, será preciso marcar la ruta de lectura a partir de tres elementos en torno al sujeto creador y la relación con la comunidad: la crisis, la carga y la marginalidad.

La crisis y la montura de la bestia

Respecto a la crisis, según van de Wyngard, el hecho creatural se presenta como una necesidad padecida orgánica y psíquicamente. Esta se traduce en una crisis, un desarreglo o un desajuste “por lo cual, perdido el arreglo originario que lo

sustenta [al sujeto creador], su identidad se ve amenazada y en peligro de desintegrarse” (*Ibíd.*: 41). Frente a este desorden, el artista responde por medio de su acto creador y “produce un alojo, espacia, da con una nueva gramática articuladora, le otorga una nueva regla a la sintaxis ontológica” (*Ídem*). Esta incorporación de una nueva regla o el arribar a la otra orilla significaría la resolución de un conflicto y, de hecho, una creación exitosa, aunque efímera. Entonces, dice el autor, la creación poética es posible si existe de por medio “un conflicto agudo en la economía de la psiquis, en que este conflicto sea transitivo y que, impulsado por este, la psiquis se reacomode modulando una superación exitosa de su economía amenazada” (*Ibíd.*: 41- 42). Entonces, el acto creador sería un evento excepcional y necesario.

Así, el sujeto creador cerrutiano responde con su creación frente a una determinada crisis. El logro de esa creación se impulsaría necesariamente en un conflicto que intente superarse exitosamente a través del acontecimiento creativo. Para Cerruto, el acto creador resulta una necesidad. En este análisis elegimos una crisis que impulsa su trabajo creativo: su preocupación por el lenguaje.

Para el autor de este informe sobre la poésis, la crisis es una manifestación recurrente de la anomalía. Esta parecería atravesar necesariamente el campo de lo insano para alcanzar el borde de la otra orilla donde “se abre lo sólitico del uso industrioso y el oscuro esplendor del acontecimiento poético” (*Ibíd.*: 43). Lo interesante es que este último resultaría tanto un “anverso condenatorio” como “un reverso salvífico en la trama de una misma contextura” (*Ídem*). Es decir, el acto creador, estaría constituido por una cara visible que resulta condenatoria y, de un revés, un esplendor salvífico.

La crisis del sujeto anómalo puede ser conducida o maniobrada desde dentro, es decir, resuelta:

precisamente porque se define en el negocio de los afectos (con enormes desplazamientos de ansiedad en la escala de las magnitudes), lo que supone una suerte sui generis de conducción, o no, mejor aún, de gestión en el paso por el desarreglo, que no es sino la **montura** de la '**bestia**' (del deseo torrentoso y descarriado) en su galope en

dirección a la salida productiva del **laberinto**: el origen de un nuevo orden (*Ibíd.*: 43-44; el énfasis es mío).

Justamente, este aspecto es el que interesa analizar, la figura del poeta montando a la bestia en dirección a la salida del laberinto. Aquí entablaremos un diálogo con los planteamientos de Farit Rojas en su texto “El soberano/bestia en la poesía de Cerruto”. Su lectura propone leer los tres primeros poemarios a partir de algunos “anudamientos” vinculados a ciertos sitios de poder de la vida de nuestro poeta. Uno de ellos tiene que ver con el “sentido burgués de *Cifra de las rosas*, un paseo poético para una niña llamada Madeleine a la cual es necesario dormir y adormecer para no despertarla en el caos de mundo que Cerruto trata de borrar” (2011: 128); sin embargo, la palabra traicionaría “el aura burgués” a partir de ciertas “hebras” que dan cuenta del mundo ausente y de la historia oscura en este poemario. Otro de los “anudamientos” corresponde a la función diplomática del poeta, a partir de la cual Rojas, ensaya una lectura de la *hiancia* que definiría la identidad de nuestro país; es decir, “las guerras, tanto del Pacífico, como la del Chaco, fueron en sí la *hiancia* que definió la identidad, en tanto alter ego, de nuestro país. Una identidad basada en lo que está hurtado, está robado, está ausente” (*Ibíd.*: 130).²⁶ No obstante, el crítico considera que esta lectura puede ser obvia en el caso del poema “Enumeración de tu heredad”, correspondiente al poemario mencionado, y que la usencia del mar podría entenderse “como un cierre, como un telón al mundo real, como un retornar a las posibilidades del sueño, de la fantasía para habitar otro lugar distinto” (*Ibíd.*: 131).

En la misma línea que aborda o rodea dicha *hiancia*, en *Patria de sal cautiva*, el indio sería otra preocupación pues él también estaría “separado, barrado, herido, encadenado [...] como algo mítico, como algo lejano, algo que está presente por su ausencia trágica” (*Ibíd.*: 133). Rojas halla un punto común en ambos

²⁶Cabe señalar que Mónica Velásquez, en “Introducción: La transparencia del reverso. La poesía de Oscar Cerruto” (2005), ya hace una lectura del mar en esta escritura a partir de lo perdido como signo de la identidad: “Como símbolo, todo ello tiene que ver con el permanente asedio de la cerrazón y la clausura presente en toda la obra poética cerrutiana. Esa manera de detenerse en lo perdido enfatiza de nuevo una forma de habitar el mundo desde lo que falta, lo que no es nuestro, lo que nos ha sido retirado como si en ello se cifrara el secreto de lo que somos en respuesta a esa falta” (2007: 39).

poemarios: la palabra engaña, se esconde para conjurar el miedo, el odio y la soledad. Precisamente, este aspecto es el que interesa explotar. El crítico se detiene en el bestiario, una particularidad ya desarrollada por Velásquez en “Vivir es devorar” (2007), subtítulo de un estudio mayor, donde considera que se puede hallar un verdadero bestiario en esta obra y trabaja la idea de que se vive devorando o siendo devorado en un mundo agresivo.²⁷

Para Farit Rojas, desde una mirada política, el bestiario en la poesía de Cerruto

es un afuera y una animalidad interna. El afuera del bestiario de Cerruto es la hostilidad, el miedo, el animal vuelto bestia, aullido, ladrido, violencia, grito, diente, hielo, bala. Una animalidad con la que se esfuerza en conjurar los efectos del poder. La cara del poder en sus rostros más capilares, en sus efectos más cercanos, la soberanía en su cara de bestia. Una bestia que desnuda lo social, lo político, los conflictos de fuerza, la barbarie y la crueldad (in)humana (2011: 134).

Dicho de otro modo, la animalidad tiene un lugar externo, en tanto acecho, e interno, en tanto defensa. Ahora bien, veamos cómo el poeta, enfrenta a esa bestia.

Y entonces, la poesía para Cerruto se vuelve una forma de cercar, con las palabras, a la bestia, de describirla. La palabra para Cerruto debe ser traicionada en su sentido con la poesía, es solo la poesía [que] puede hacerle trampas al poder, puede desnudarlo, desanudarlo de sus sentidos más obvios, donde la bestia se viste de soberano, pero se desnuda cuando la palabra no concurre, cuando la misma no es pronunciada, cuando el colmillo da con la nada” (*Ibid.*: 140).

²⁷La autora lo argumenta a partir de un recorrido por tres grupos de animalidad: los que devoran y padecen la voracidad de otros, los que callan (golondrinas, cóndores, jilgueros, perdices, palomas...) frente a los que aúllan (indefinidos) y los que ejercen labores repetitivas (ratas, gatos, lagartos, arañas, escorpiones). Luego de entablar diálogo con tres cuentos de *Cerco de penumbras*, Velásquez concluye con una imagen sugerente: la boca que “se alimenta a la vez que profiere palabras; el paso de la demanda a otro por medio del devorar o hacerse devorar a una voz que aunque anuncie auroras permanentemente se debate en la imposibilidad de que el otro responda amablemente”. (2007: 32-33). La boca, en tanto parte esencial de la alimentación y la boca como órgano de la palabra, es sugerente al momento de referirnos a la voz poética. Para ello rescatamos el segundo grupo de animales desarrollado por Velásquez, las aves y los débiles, quienes “cuidan aquello que no es dicho sino por medio de la sugerencia, la imagen, el murmullo” (*Ibid.*: 29). En todo caso, aunque agredidos, se sugieren potenciales para levantar vuelo y emitir sonidos.

Para Rojas, la poesía cerca (describe) a la bestia con las palabras; la poesía puede hacerle trampas al poder, puede desanudar y desnudar a la bestia cuando esta se viste de soberano.

Van de Wyngard diría que la conducción o la “gestión en el paso por el desarreglo, no es sino la montura de la ‘bestia’” (2010: 43). Esta, para Rojas, representa el poder inhumano y para aquel es el deseo torrentoso y descarriado. En ambos casos, el creador, cerca y luego monta lo descarriado en el afán de galopar en dirección a la salida productiva del laberinto, que es el origen del nuevo orden (van de Wyngard).

Y Rojas coincide:

La palabra entonces, la poesía entonces, es la que triunfa, es la que triunfa, la que brilla, la que es nada, la que puede lo transparente, la que puede cercar lo real, la que puede hacer un cerco de penumbras a lo real. Hay una conjura, entonces, contra el poder en la obra de Cerruto, una conjura desde la poesía, desde las palabras, desde este desandar laberintos (2011:141).

Pues bien, si el primer paso era asomarse al abismo, el segundo es transitar o navegar en él. Recorrer el abismo (el laberinto) implica montar a esa bestia o deseo torrentoso. El arribo de una a otra orilla requiere maniobrar con la crisis. Mirarla de frente y dirigirla hacia una salida u otra orilla. Responder con una gramática articuladora, diría van de Wyngard (2010: 41).

En todo caso, es importante profundizar un poco más el laberinto por donde, nuestro creador, gestiona su paso. Sabemos que la bestialidad no es solo del hombre, sino sobre todo del lenguaje. Aquí es preciso adentrarnos en uno de los poemas más emblemáticos en este aspecto. “El pozo verbal”, publicado en *Estrella segregada* (2007 [1973]), visibiliza esa lucha del poeta con las palabras:

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.

*Una sola palabra
la no pronunciada
porque en ella está
inscrita
la dispersión de lo que amas.*

Las palabras te ensalzan
te festejan
te miman
te enjoyan
te besan las manos
luego te muerden.
Las palabras te encumbran
te glorifican
te esmaltan
con azúcares
te visten de luz
te visten de flores
luego te escupen.

Las palabras de calzan de oro
te coronan con laureles, te reverencian
te abruman de lisonjas
luego te lapidan.

Las palabras te santifican
te cantan alabanzas
te levantan en el aire
¡qué alto vas!
luego te entierran (150-151; el énfasis es del autor).

En este pozo, las palabras se caracterizan como bestiales, su sonido es chillido y sus movimientos son saltos deformes; se agreden unas a otras y se aúnan en un pozo bullente de llamaradas y ráfagas. Es un pozo verbal infestado por las palabras. Además, cual tarima, tiene a las palabras conjurando, no solo a través del escándalo, sino por medio del fingimiento, en una representación teatral siniestra. Si bien, las palabras besan, con esa misma boca también muerden. Si bien, las palabras ornamentan con azúcares, es decir, hacen algo apreciable, luego pueden escupirlo y vomitarlo. Si bien calzan, coronan y reverencian a alguien, en realidad le preparan para después matarle a pedradas. Si bien las palabras santifican y elevan en el aire, lo hacen para intensificar no solo la caída, sino sobre todo el entierro, seducen hacia el hoyo. Así, quien ha caído junto a las

palabras en el pozo verbal, sufre no solo el encierro del hueco o del pozo, sino sobre todo la ferocidad de las mismas.

Por su parte, Mauricio Murillo en su ensayo “El daño, la caducidad y la permanencia” (2011), en su lectura del poema en cuestión, coincide en que la relación con las palabras es problemática y hasta violenta. Incluso, la relación directa con ellas es bastante física. Y por la alusión que hay respecto a la mano, que se acercaría a las palabras antes que la boca, nuestro poeta estaría privilegiando la escritura: “Las palabras parecen vivas, parecen animales. Las palabras engañan, y es esta dualidad, su ambigüedad, su artificio y simulacro, lo que problematiza su relación con el poeta. *Besan las manos y luego las muerden*” (2011: 72; el énfasis es del crítico).

Es decir, para el escritor, entendamos creador, las palabras imprimen una herida física: marcan, rasgan, dañan. Sin embargo, frente a la bestialidad de las palabras, que dañan físicamente al creador cuando este las cerca y luego las monta, hay un “reverso salvífico”, diría van de Wyngard. El desarreglo de las palabras lograría una “gramática articuladora”. Es decir, frente al “chillido verbal” al que se enfrenta el poeta, se vislumbraría una “creación exitosa”, el poema.

Ahora bien, si el creador se enfrenta al pozo verbal, allí las palabras bestiales tienen poder: dañan. En ese hueco el poeta es el anómalo, el diferente, por eso sí encarna “una verdadera marginalidad”, no irrumpe desde “los círculos y pasillos del poder”. No discrepa solamente denunciando, sino que se enfrenta a “la naturaleza espúrea del poder basado en la opresión, la persecución y el miedo” (Mitre, 1983: 76-77). Entonces, cómo acusar a Cerruto de compartir el poder, si más bien habita ese mismo espacio (el laberinto, el abismo, el pozo) pero para enfrentarse al poder, cercarlo y someterlo.

Si desde la óptica de García Pabón, el discurso poético cerrutiano es en sí mismo un acto de no solidaridad, además de una distancia entre el poeta y su sociedad, el lugar de los letrados o los poderosos, una lectura desde la poética, da cuenta

del padecimiento que implica enfrentarse al poder del lenguaje y al poder desde el lenguaje.

Recordemos los cartelitos del “*No se puede, No es para ti, Imposible, Prohibido, Ajeno, No toques, No mires*” (Cerruto, 2006 [1935]: 19), que son un lenguaje de la impostura o de la prohibición que las figuras del poder imprimían en el niño. ¿No habían aislado acaso al infante de su mundo? Entonces, su quehacer escritural (acontecimiento creatural) responde, articula. Y si de poca o nada de solidaridad se le acusa, es preciso responder desde su anomalía al interior de una comunidad.

El anómalo o el que soporta la carga

Respecto a la carga, van de Wyngard entiende que el anómalo es aquel que, al interior de una comunidad, soporta una carga que esa comunidad deposita directamente sobre él: “el encargo y la misión de resolver las cargas libidinales, deseos y pulsiones que esta no puede operativizar sin colapsar, porque se hallan en su ‘sombra’, que es, por definición, el punto ciego hacia donde no le es posible mirar, o bien que le sería intolerable y, por tanto, psicotizante” (2010: 49). De ahí que es el sujeto creador quien se encargaría de operativizar, colapsando, semejantes cargas.

Es sugerente leer la carga del sujeto creador desde el planteamiento de Mónica Velásquez respecto a la tarea del poeta a partir de la figura de Sísifo:²⁸

Nos podríamos preguntar por qué el empeño en recorrer la piedra que caerá por designio de la ley como castigo; la respuesta desde la poética cerrutiana apunta a la valía del gesto esforzado como manifestación del lenguaje, esa labor que labra y repite y fuga de los sentidos porque en esa movilidad se juega tanto su lucidez como su capacidad creadora (cuestionadora, desestabilizadora) (2011: 104).

La autora argumenta que este es un mito que conjura la inutilidad porque muestra que habitar el lenguaje no es para lograr algo “que la piedra quede en la cima, el mundo se vuelva bueno y el hombre uno [...], sino porque es una manera de estar

²⁸Velásquez aclara que *El mito de Sísifo. El hombre rebelde* de Camus es un libro que habría encontrado muy subrayado en la biblioteca de Cerruto. Considera que el existencialismo y la filosofía del escritor francés son bastantes afines a nuestro poeta boliviano.

en el mundo recordándole su reverso: la falta como falta” (*Ibíd.*: 105). En ese entendido, y desde una lectura poiética, señalamos que la tarea creadora cerrutiana, si bien operativiza las cargas de la comunidad, no las resolvería o arreglaría, porque su función no es esa, sino más bien las cuestionaría al tener conciencia de ellas. De ahí que la “gramática articuladora” que instauraría nuestro poeta es el de la desarticulación o fisura “en la conciencia que divide porque su saber es de otro orden, no el que apunta a acomodarnos, más bien el que molesta, arremete, nos descoloca” (*Ibíd.*: 109). Ese sitio es incómodo, pero productivo, dice Velásquez.

Ahora bien, sería el sujeto creador quien enceguezca mirando lo intolerable y psicotizante. Esas cargas ocuparían un punto ciego o un lugar en la sombra. Esas sombras periféricas, que rodean a la comunidad, son las que el creador resuelve. ¿Cómo lo hace?

Velásquez dice que el poeta transparenta las sombras. Sin embargo, esta es una tarea en la que se paga un alto precio al mirarlas y hallar lucidez. “Para transparentar el lado oscuro y sombrío del mundo, el oficiante debe limpiar su alma y sus palabras; así paga también un alto precio por mediar en el rito, por ser el lugar de tránsito” (2007: 23). Añade que:

detrás de la denuncia y de la impotencia vive el rito con que se pretende cambiar las cosas, lo que llamo ‘transparentarlas’. Y es que mucho se pide a una poética como esta al querer que además de la lucidez de quien ve la sombra y la denuncia, la ilumine, la borre (2007: 24).

Ciertamente, para el sujeto anómalo la tarea de transparentar las sombras periféricas de la comunidad es una pesada carga. Entonces, hay un cerco de penumbras rodeando al creador. Al respecto, es preciso retomar algunos planteamientos de las lecturas críticas dedicadas a la narrativa cerrutiana, específicamente las referidas a *Cerco de penumbras*, para hallar un reverso.

Recordemos que, en mi trabajo *El cerco femenino: a propósito de la narrativa fantástica de Oscar Cerruto* (2012), propongo una lectura del cerco y del círculo como figuras que imaginan un espacio que marca un adentro y un afuera. El cerco

y el círculo, como borde de un centro, sugería pensar en dos posibilidades: el cerco como prisión, pero también como un resguardo. De hecho, muchas de las lecturas críticas de este libro de cuentos se dirigen a la primera posibilidad. De inmediato, resuena el planteamiento de Luis H. Antezana que señala que *Cerco de penumbras* convoca la imagen de centro y periferia desde el título, pues existiría un centro cercado por/con una periferia de penumbras:

Etimológicamente, “cerco” implica circo, círculo [...] Así pues hay un centro claramente connotado; un centro definido por medio del círculo. [...] Junto a la delimitación circular, “cerco” posee además connotaciones de conflicto, alteridad, asedio, agresión. Bajo estas significaciones, “cerco de penumbras” implica tanto un límite como un asedio, una agresión (1986: 359).

Respecto a esta agresión de la periferia al centro, Javier Sanjinés coincide en que el margen no solamente rodea al centro, sino que también lo agrede. Este crítico además plantea que “penumbra”, que vienen del latín *umbra* (sombra), es el espacio que media en un astro que sufre eclipse en la parte totalmente iluminada y la totalmente invisible. Antezana y Sanjinés convienen en que “cerco de penumbras” dibuja la imagen de una periferia de sombras o con sombras que agreden y asedian al centro.

Ahora bien, proponemos un reverso que complementa estas lecturas tradicionales, del libro de cuentos mencionado, a partir de una lectura de la poética específicamente desde la marginalidad del sujeto creador. Para ello, pasemos al siguiente subtítulo.

La marginalidad o el lugar de la fisura

Van de Wyngard afirma que esa comunidad logra constituirse instituyendo al mismo tiempo la disfuncionalidad de ese sujeto creador o “anómalo productivo”. Este a su vez se concibe disfuncional y carente de un lugar legítimo en el ordenamiento civil de dicha comunidad. La institución de esa comunidad considera al creador anómalo como disfuncional y divergente, donde el creador desarrolla su identidad como perteneciente a esa comunidad, aunque sea gracias a ella un sujeto marginal. Esa dualidad es para Van de Wyngard un “esquizofrénico y, en cierto modo, perverso juego de ser invocado y a la vez objetado por [la

comunidad], dada su condición de estar forzado a incorporar al flujo social su diferencia, por la emanación de su gesto generatriz” (2010: 49). Es decir, a pesar de que el creador esté carente de un lugar legítimo en el ordenamiento civil, posee un gesto generador o creador.

Ahora bien, a partir de la poiética, el lugar marginal del creador está vinculado a los espacios sombríos y marginales. Es decir, confrontar las sombras implica verse con ellas y, luego, responder a la comunidad con un producto que fisure, que incomode. *Cerco de penumbras* introduce espacios extraños, delirantes, fantasmagóricos.

Lo dice Rosemary Jackson:

Introducir lo fantástico es reemplazar lo familiar, el confort, *das Heimlich*, por el distanciamiento, la incomodidad, lo extraño. Es introducir áreas oscuras, de algo completamente invisible y otro, los espacios que quedan fuera del marco limitador de lo ‘humano’ y lo ‘real’, fuera del control de la ‘palabra’ y la ‘mirada’” (1986 [1981]: 186).

Recordemos algunos de los personajes emblemáticos del libro en cuestión y que responden a cinco temáticas fantásticas: el sueño, la locura, la animalidad, las alteraciones del tiempo y la muerte. La tesis ya mencionada (2012) plantea la exploración de cinco nudos o lugares de penumbra a partir de la lectura de la teoría de lo fantástico: “Sueño: Mujeres de pesadilla”, donde se explora el lugar del sueño como “hueco”, y este como espacio fantástico por excelencia, donde el actuar de las mujeres peligrosas es propicio. “Locura: Amantes y madres dementes” escudriña el lugar de la locura como amenaza no solo ejecutada por las mujeres, madres o amantes, sino que las apresa también a ellas. “Animalidad: Mujeres salvajes” se concentra en ciertos rasgos animalescos y en animales concretos que, asociados a lo femenino, ejercen funciones amenazantes. “Tiempo y temporal: alteraciones femeninas” plantea que la combinación del tiempo y del temporal como amenazantes están implicados con las reacciones femeninas peligrosas; ellas provocarían en alguna medida ciertas tormentas y alteraciones temporales. “Muerte: seductoras, agoreras y fantasmas” se concentra en las mujeres seductoras, anunciadoras y presencias de la muerte. Esa lectura de lo

femenino, halla también un reverso complementario con lo planteado en los dos primeros capítulos en los que la insistencia en los personajes femeninos e indígenas devela que la otredad es un contrapunto especular complejo, un espejo.

En ese entendido, desde la poética, que considera inherente la cualidad marginal del creador, proponemos que una renovada lectura de la imagen del “cerco de penumbras” muestra al escritor como sujeto productor o “transparentador” de esas sombras. ¿Cómo las transparenta? Lo hace a partir del ejercicio de verse cara a cara con esas distorsiones de la realidad que, por un lado, muestran elementos sociales problemáticos y, por otro, neutralizan la hostilidad de ese sistema social. Es pertinente esta cita extensa de Rosemary Jackson:

La sombra que aparece en los confines de la cultura burguesa se califica alternativamente de negro, loco, primitivo, criminal, socialmente menesteroso, extravagante, tullido o (si es de carácter sexual) hembra. Muchos fantasy literarios distorsionan las realidades sociales difíciles o indigestas, que reaparecen en formas melodramáticas: monstruos, víboras, murciélagos, vampiros, enanos, bestias híbridas, demonios, reflejos, femmes fatales. Mediante esta identificación, los elementos sociales problemáticos se pueden destruir en aras de exorcizar lo demoníaco. Muchos fantasy juegan con un miedo natural a lo informe, la ausencia, la “muerte”, para reforzar un orden de vida aparentemente ‘natural’, pero este es en realidad, un orden arbitrario que define la ‘norma’ como una cultura de clase media, monógama y de dominación masculina. Bajo la bandera de derrotar a la ‘inhumano’, estos fantasy intentan neutralizar las fuerzas hostiles a la ideología burguesa” (1986 [1981]: 123).

La insistencia de la otredad en la obra cerrutiana muestra que el margen poblado de sombras es un sitio repudiado, pero necesario, para fisurar esa comunidad. Por otro lado, las relaciones imposibles de los personajes de los cuentos, o las comunidades imposibles mostradas en los poemas, dan cuenta del enfrentamiento del creador con esas turbias aguas.

Ser contra-ciudadano es la mejor imagen para representar el gesto marginal. A Van de Wyngard le llama la atención que esa misma comunidad rechace en sus inicios, y a veces toda la vida, a los sujetos creadores, por ser estos quienes “aportan incisiones y desgarros de grandes magnitudes al hábitat semiótico” (2010: 50). Precisamente por esas incisiones y desgarros que hieren ciertos significados cómodos para esa sociedad, los creadores están “inscritos como contra-ciudadanos, a ejercer a contra pelo del ordenamiento civil la ‘ilegalidad’

como profesión (lo que llamamos el ejercicio delictivo de su diferencialidad, que transgrede por necesidad el canon de su alojamiento)” (*Ídem*). Sin embargo, apunta el autor, esos creadores que habían sido rechazados antes, luego, ya en su madurez, tardía o póstumamente, son reembolsados con una incorporación a la sociedad. Esa incorporación de la obra se daría cuando “ya [está] fijada, absorbida y neutralizada, para situarla en el espacio de lo más excelso de su llamada riqueza ‘espiritual’, otorgándole un carácter patrimonial glorificante y consagratorio” (*Ídem*). Ahora bien, es necesario marcar un matiz: Cerruto ha ocupado un sitio importante en las letras bolivianas, ha sido reconocido en su trabajo como escritor, periodista y diplomático. No obstante, a partir de los elementos analizados en esta tesis, podemos afirmar que, su relación con la comunidad es tensa, no se halla en el centro, está al margen.

Coincidente con esta perspectiva, Velásquez entiende que una de las heridas de la poética cerrutiana es la sensación de no tener lugar o sitio en este mundo. Retoma una línea crítica que ha relacionado a Cerruto con su contexto en momentos importantes de la historia nacional como la Guerra del Chaco o la alusión a la pérdida del mar para conocer “una identificación del yo poético o del narrador personaje de la novela con un lugar de la ‘orfandad’, de despojo o de soledad” (2007: 33). Retomando a Mitre y García Pabón, quienes entienden que existe cierto odio, cierta denuncia infatigable, Velásquez se pregunta “¿Será ese gesto del desprecio la brújula de esta poética o es solo la cara visible de otra manera de habitar el esfuerzo por la transparencia?” (*Ídem*).

Si a Van de Wyngard le importa señalar que esa misma comunidad rechaza a los sujetos creadores, por ser estos quienes hieren ciertos significados cómodos, el Cerruto creador, además de sus propias voces (yo poético o personajes) se sitúa en un incómodo lugar de soledad. Además de situarse en un lugar anómalo, está en un lugar marginal, el de contra-ciudadano, porque es ese el sitio desde el que puede fisurar a su comunidad.

De la genealogía poética

¿Cuáles son mis padres literarios quiere usted decir? Por supuesto, uno proviene siempre de alguien. En mi caso, sin embargo, me costaría decidirlo.

Oscar Cerruto

Hallar la casa de los padres, de aquellos que nos han precedido y, de alguna manera, fundado en el ejercicio de la palabra y los silencios, no es sencillo pero sí altamente celebratorio.

Mónica Velásquez Guzmán

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Julio Cortázar (Casa tomada)

Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de una historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial.

Gastón Bachelard

Previamente a la argumentación central, será preciso recordar otros elementos sugerentes de la biografía de nuestro autor. En “Mi familia”, parte del texto autobiográfico ya mencionado, nuestro autor, dedica cuatro párrafos para referirse a ella. De sus padres, de manera escueta, señala dónde se conocieron y se instalaron al iniciar su matrimonio; resalta las cualidades artísticas de la madre y la moral severamente puritana del padre; en una oración habla de sus hermanos y en otra de su esposa y sus dos hijos. Sin embargo, es sugerente que Cerruto dedique dos extensos párrafos para hablar de los bisabuelos (y abuelos) paternos y maternos y de cierto parentesco con algunas personalidades históricas y literarias. Aparece emparentado con el Mariscal Andrés de Santa Cruz Calahumana, por parte del bisabuelo paterno; también, reconoce cierto vínculo con los escritores chilenos Juan Marín y Vicente Huidobro, por parte de la abuela

materna. Y, respecto a cierta coincidencia genealógica con una familia chilena – quienes le habrían mostrado un cuadro genealógico–, resalta esta cita: “No se trataba de abolengos sino simplemente de antecesores y orígenes por la línea paterna. Nunca tuve preocupaciones genealógicas, y menos a los veinte años, así que no me interesé por tomar notas ni obtener una copia de ese cuadro” (2014: 1). Sin embargo, hay un reverso sugerente en estos apuntes biográficos, existe cierto interés, –a pesar de negarlo– por su genealogía familiar y literaria. Probablemente, no se trate de la enunciación de cierto abolengo (con personalidades históricas y literarias) sino de cierta preocupación por quienes lo antecedieron o dieron origen a su familia y a su palabra. Los antecesores son los antepasados que lo precedieron en una ocupación, cargo o dignidad. Un origen, en cambio, es más un lugar de donde procede algo o alguien. Esta preocupación parece albergar cierta búsqueda por un lugar y por un antecesor para mostrar cierto punto de partida, o raíz, sobre el que poder construirse. No en vano, el dibujo de un árbol genealógico, traza una historia familiar que brinda ciertas luces para entender las problemáticas del presente. Por eso, es importante resaltar este interés por su genealogía.

Conviene revisar el planteamiento de Leonardo García Pabón quien, en su texto crítico ya citado, argumenta que nuestro poeta construye una “genealogía poética” o su propia tradición intelectual. Si bien halla que el “diálogo poético” es un rasgo esencial en la obra cerrutiana, además de un espacio horizontal y sin jerarquías, también halla una imposibilidad: “Hermanos espirituales y conciudadanos históricos, los poetas bolivianos son reafirmaciones de la condición de alienación en que vive Cerruto” (1998: 205). Para el crítico, el poeta sufre una suerte de enajenación. Respecto a esa tradición intelectual, el crítico señala que no hay evolución o transformación, sino tan solo repetición especular; es decir, tomar las voces de otros poetas para construir la suya, implica cierta intercambiabilidad de la palabra. Así, el poeta “no estaría más que reificando una condena ideológica transmitida de poeta en poeta sobre la condición de su propio trabajo en Bolivia” (*Ibíd.*: 208).

No obstante, Mónica Velásquez, en “Todo canto es llamado a otro canto” (2007) – subtítulo de su estudio introductorio a la obra poética de nuestro escritor– profundiza y vira su lectura al reverso más esperanzador y redentor del gesto del diálogo de Cerruto con otros poetas. Es preciso destacar dos momentos de esta lectura. Por un lado, esta “comunidad imaginada” daría cuenta de una relación dual con el lenguaje: la fe en la palabra, cuyo reverso sería la sospecha en ella. Por otro lado, hay en los poetas, un pesar solitario, una espera, una angustia, pero cuyo reverso es digno y hasta estoico. En suma, esta lectura muestra la rebeldía, la soledad y la espera como posición del poeta. Quien, además, se enfrentaría con la dualidad del lenguaje.

En un texto posterior, “Los poetas de Cerruto o quién es el que molesta” (2011), parte de *La crítica y el poeta Oscar Cerruto*, Velásquez va más allá de aquella propuesta y afirma que en esta poética hay un anhelo, una convocación del vacío como mejor figura de revelación o lucidez de una comunidad imposible. Este ensayo se organiza en tres momentos. Del primer momento, resaltamos el sitio de lucidez, no de la corrección, de la vivencia crítica del poeta frente a su sociedad. Del segundo momento, distinguimos el lugar de la inutilidad (incómoda, pero productiva) y la ambivalencia tanto del lenguaje como del trabajo con él. Del tercer momento, interesa especialmente la “república poética” que reuniría poetas, cuyo hacer profundiza la falta: porque caer en ella es restituir lo que verdaderamente los hermana, su hacer con la nada y desde ella, afirma la autora. Quien concluye que el vacío es el lugar para la creación (y para la convivencia con las palabras de otros) es el pedido de la restitución de un abismo propio “del derecho y el deber de tener palabra sin uso; es decir, de tener lugar” (2011: 120).

Ahora bien, la “genealogía poética” (García Pabón) o la “república poética” (Velásquez Guzmán) sientan las bases de una preocupación constante en la escritura de Cerruto, la necesidad de comunidad, hermandad, filiaciones, parentescos. Un reverso complementario al planteamiento de ambos críticos es una lectura desde el gesto de la búsqueda genealógica. Ciertamente, en la escritura de nuestro autor hay una preocupación genealógica familiar y literaria. En

la narrativa, como se ha visto en los capítulos anteriores, hay una conciencia familiar en la presencia constante de los personajes femeninos, sobre todo maternos, en la sugerente ausencia de los personajes paternos y en la lucha reiterada de hallar ciertos pares (hermanas, novias, amigos). Las interrelaciones parecen estar en crisis, las comunidades parecen imposibles, pero hay un gesto genealógico sugerido.

En este caso hay que despojar de la genealogía un sabor a descripción de abuelos y hallar más bien los gestos de construcción. Una configuración del mapa familiar del pasado explica ciertas repercusiones en el orden de las cosas del presente y del futuro. Se trata de descubrir la energía vital de nuestros antepasados muertos, pero presentes, que surcaron huellas que quedan marcadas para ser rastreadas.

Un sustento teórico conveniente a estas búsquedas genealógicas es la propuesta de Alejandro Jodorowsky. Según esta línea teórica, la *psicogenealogía*, el enfoque procede de la toma de conciencia sobre la influencia del linaje sobre el individuo. Este entiende que:

desde Freud se acepta la existencia de una zona mental no consciente (o sea no percibida por la conciencia de la vigilia), inadecuadamente llamada «Inconsciente» y a la que se atribuye la sede de las pulsiones primitivas, los traumas y los recuerdos tanto personales como colectivos (es decir, la presencia constante del pasado), no se tienen en cuenta los proyectos del futuro (anidados en la materia desde antes de la aparición de la vida) por considerar que el universo se desarrolla sin ninguna finalidad consciente.

El espíritu humano aspira ante todo a dos cosas: al conocimiento y a la inmortalidad. El Inconsciente, entonces, debería concebirse compuesto de dos zonas: aquella que es producto de las experiencias del pasado –incluyendo en ella nuestros vestigios animales, y a la que se podría seguir llamando «Inconsciente»– y esa otra que encierra en potencia las posibilidades de mutación tendientes a desarrollar seres con Conciencia cósmica – para nada compuesta por experiencias pasadas sino por posibilidades futuras, a las que se capta en estados poéticos y proféticos, que podría recibir el nombre de «Supraconsciente» (Jodorowsky, 2011: 30).

Es decir, para este autor hay una zona mental no consciente que es la sede de pulsiones, traumas y recuerdos tanto personales como colectivos que serían la presencia constante del pasado. Dos serían las aspiraciones del espíritu humano: el conocimiento y la inmortalidad. A su vez, aquel sitio no consciente de la mente

estaría compuesto por dos zonas: aquella que es producto de las experiencias del pasado y otra que tiene la potencia de la transformación, del cambio, de la mutación. Este último estado, denominado supra-consciencia sería captado en estados poéticos y proféticos. Si bien el autor no enfatiza su estudio en textos poéticos, si atiende a la importancia del estado poético como lugar de mutación y, desde su perspectiva terapéutica, de sanación. Se refiere al chamán como artista sanador:

En las culturas primitivas, el chamán (generalmente un artista, experto también en plantas medicinales o alucinógenas que permiten «viajar» hacia otras realidades ejerciendo una acción terapéutica) es a la vez el curandero y el remedio, hombre-medicina o mujer medicina, fuente de información viva que permite al ser que sufre redescubrir sus propios recursos (*Ibíd.*: 29).

El chamán o artista sanador es desarrollado por Van de Wyngard en su capítulo “Sacrificio y modulación: la traza del poema” (2010). El creador cumpliría una función chamánica. En un grupo, sería quien se sacrifica porque su condición de sujeto se pone en crisis o se embarga en el acto creativo. Además, está en vigilia intermediando por el resto el acontecimiento de revelar, establecer el campo de lo posible o crear la realidad que le falta al mundo en constante pérdida, adelgazamiento o cristalización:

Chamán (sin atisbo alguno de predominio o ventaja), sí, porque adjudicado a una cierta vigilia, negándole se le invoca, a fin de cuentas, para que intermedie por el resto (los demás) el acontecimiento de revelar ‘la medida y la decisión’, ‘la pertinencia’, estableciendo con ello el campo de lo posible. De este modo crea realidad, espacia, da el ‘a lugar’ amaneciente que falta a un mundo en permanente pérdida de espesor, en permanente adelgazamiento de los vínculos que manifiestan su organización y en permanente cristalización de su sistema circulatorio (2010: 54).

Así, nuestro poeta, que ha “generado signos en torno a los cuales es posible re-organizarse [signos que se han enfrentado] a la enorme y única signatura que es el mundo históricamente concebido” (*Ídem*). Así, cual chamán, tal vez curandero, media entre la sombra de la periferia y el centro. Tomando en cuenta que el margen está poblado de pulsiones, traumas y recuerdos (personales y colectivos) –como dice Jodorowsky– es a partir de su creación poética que nuestro artista sanador espesa o “recupera el espesor de la experiencia humana y la fluidez del circuito (o de la respiración del cuerpo comunitario, en tanto mundo que se

inflexiona)” (Van de Wyngard, 2010: 54). Dicho de otro modo, como lo hemos visto en el capítulo anterior, los fantasmas (sin espesor, adelgazados, cristalizados, casi invisibles) recuperan su espesor y fluidez, se hacen cuerpo, presencia.

En ese entendido, una lectura desde los gestos de la genealogía, son las herramientas para leer las filiaciones de la “genealogía poética” o “república poética” propuesta por los críticos.

Casas y moradas de/en la poesía

Una lectura de la figura de la casa en la poesía sugiere pensarla metafóricamente. Recordemos a *Estrella segregada* (2007 [1973]) que ofrece una sección, “Moradas”, que presenta tres poemas que son centrales para imaginar la figura de la casa en términos de morada poética: “Casa de Baudelaire”, “Casa de Lope” y “Casa de Beethoven”. Llamo morada poética al refugio de los habitantes de la palabra, aquel refugio de poetas. Sin embargo, esta morada se caracteriza por ser un hogar habitado por la angustia. En palabras de Velásquez “en los tres es claro un aire desazonado que apunta a una falta de reconocimiento de estos artistas en sus sociedades” (2011: 113). Plantea que el gesto central en estos poemas es “el de una tensión que se reconoce en desasosiegos vitales similares [...] y en miedos ante qué pasa con la obra de uno después de la muerte” (*Ídem*). Desde esta perspectiva, la morada sería un sitio fundado, una alianza de resistencia.

Este sitio, entonces, adquiere otros matices respecto a la cualidad hostil de la figura de la casa en la narrativa de este autor, desarrollada en los capítulos precedentes. Precisamente, Velásquez entiende que Cerruto “instala una comunidad entre la voz y los poetas que trae al texto. Tal comunidad es imposible en cuanto estatuto real, pero altamente probable en cuanto imaginario” (*Ibid.*: 116). Cerruto, fundaría una comunidad imaginaria donde es posible cierta resistencia. Según esta autora,

estar con esos a quienes elijo como pares es un gesto radical de quien tramonta más allá del tiempo y del espacio, más allá de la separación de la muerte, para labrar un puente probable que oficia a la vez de espejo y de advertencia. Hablar con esos poetas, mirar su obra, entrar en el umbral de sus casas, darles una morada y situarlos en un reverso de la supuesta transparencia del mundo no es solo un gesto de conjura contra el olvido, es una manera de dar a nuestro fantasma los espejos que necesita para saber quién es (*Ibíd.*: 116).

Así, acompañar al otro implicaría mirarse en él y ver la propia existencia como falta, como ausencia y donde “la lucidez es insoportable”. Habitar esa casa sería morar junto al espejo en que uno se reflejaría, mirar al “otro” para mirarse uno mismo, mirarse en el “otro”.

Esta convivencia lado a lado no implica unión o fusión con el “otro”, sino habitar en paralelo. Habitar lado a lado permite una contaminación de un lado a otro, más no una fusión. Una fusión impediría una distancia en la que uno podría reflejarse y a la vez encontrarse en el otro. Velásquez señala que esta es una “reunión de imposibilidades donde cada hacer profundiza la falta [...] porque caer enteramente en esa falta es restituir lo que verdaderamente hermana a estos poetas, su hacer con la nada y desde ella” (*Ibíd.*: 117). Ahora bien, el reverso genealógico de nuestra lectura, entiende que la convocación a los poetas es un recurso para explicar y dar sentido a las búsquedas de quien los apela. Entender su tarea – “hacer con la nada y desde ella”– tener lucidez sobre ella ha sido posible en tanto ha comprendido la tarea de sus “padres literarios”.

No obstante, un reverso a esta “reunión de imposibilidades” entre los poetas o entre el poeta lector es la propuesta de la “unión subliminal” planteada por Van de Wyngard. Respecto a la unión subliminal, relación transferencial entre el creador y cualquiera que esté expuesto al núcleo de la obra; el autor de estas teorías se pregunta:

¿De qué modo esa modulación repercute en el mundo colectivo? Sucede que la obra no es tal mientras no esté en condiciones de circular (aunque puede quedar en un fondo de reserva, cuya consumación potencial es el ineludible y triunfal encuentro con el otro, en un futuro presencial); pero, si ya circulante, encuentra al otro, este otro establece con ella un vínculo transferencial. De este modo, entre el sujeto-anclaje (el creador) y el sujeto móvil (cualquiera y los muchos que estén expuestos al núcleo de la obra), se produce una fuerte unión subliminal que es acogida en su tejido. Vale decir, al comunicar tiene el poder de recibir lo que el otro pone de suyo, en la operación que es ejercida por la obra,

ante sí. Y así imanta el primero al(a los) segundo(s), o sea le(s) retransmite su gravitación y gravedad. El paso que el creador da, replica en el otro (o los otros) como el acto genésico-productivo que es, en donde los engranajes sígnicos llevan consigo el código del conflicto, de la aflicción, del padecimiento, por una parte, y la torsión del “despegue creador” –en palabras de Anzieu–, por la otra. Lo que proyecta, en verdad, es una estructura episódica de plegado. No traduce supuestos para el que oye el decir de la obra, pues (si es el caso) todo lo que por este es oído es cuanto, oyéndose a sí mismo, pone de su parte en dicho soporte (por su puesto, inconscientemente) (2010: 257).

Entonces, hay una replicación de la crisis, padecida por un sujeto y replicada en otro. Esta réplica, en tanto que comunica, tiene el poder del compartir: o recibir lo que el otro pone de suyo. Aunque lo que se comparte esté bajo un código de conflicto, aflicción, padecimiento. De cualquier modo, hay un vínculo transferencial o unión subliminal. Así, esta peculiar marginalidad del creador tiene un canal de comunicación con quienes acceden a la obra. Ahora bien, es interesante leer esta unión o contagio a partir del gesto de la lectura. Es decir, si bien Van de Wyngard propone la unión subliminal entre el sujeto creador y el sujeto expuesto (lector en el caso de la literatura), un viraje a este planteamiento nos abre la posibilidad de explorar al sujeto marginal en comunicación, o vínculo transferencial, con otros creadores.

Precisamente, esta “unión subliminal” a partir de la lectura tiene un espacio, un suelo en la poética cerrutiana. Veamos qué se nos revela al visitar la casa que Cerruto edifica a través de la convocación o las elegías a varios poetas. Más que una invitación es una apelación, un reclamo. Velásquez entiende que la presencia de los poetas antecesores no solo implica el intento de encontrar interlocutores, sino esencialmente el encuentro con estos es la esperanza en que toda palabra sostiene un mundo que ha existido para salvarla del olvido y del desgaste (*Ibid.:* 89).

En ese entendido, que la palabra sostenga un mundo, es dar piso, suelo, sostén, lugar a los poetas; la palabra, en las elegías, les da una morada. En la “Elegía primera a Ricardo Jaimes Freire” el yo poético enfatiza la soledad de dos presencias que, aunque distantes (“tú en tu encierro de nubes/ y madera, / yo en la prisión de mi flaqueza), se acompañan en un mismo viaje, juntos en un mismo hacer, en una misma tarea. Ambos encerrados, aprisionados, separados en

celdas diferentes, pero juntos en el mundo. En la “Elegía segunda a Tamayo”, la distancia es mayor, el yo poético habla de sí mismo, de su soledad, acentuando la imposible cercanía: “Ni la muerte que es muerte nos iguala”; Tamayo está distante, de hecho, la palabra no logra convocar o al menos acercarlo. En la “Elegía tercera a Gregorio Reynolds”, la voz poética habla de una tercera persona: la relación no es próxima, de tú a tú como en el caso de Freire. Aunque se miraron cara a cara, las palabras faltan o traicionan (“No tenía mucho que decir, / lo había dicho casi todo”). Sin embargo, el silencio que reinaba era el lenguaje que los comunicaba. Reynolds entró a la casa, se sentó al otro lado de la mesa, tomó el té, se fue “y era como si no se hubiera ido”. Su presencia, su silencio, quedó.

Al respecto en su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua, Cerruto escribe un homenaje a Reynolds y dice:

Un tiempo largo antes de su muerte, había tomado el hábito de visitarme casi a diario, y mientras bebíamos el té del atardecer, de que habla Vallejo, dejamos crecer entre nosotros silencios la devoción que nos unía, la devoción a la que entregó su vida y que era su vida misma; no hace falta decir que estoy nombrando a la poesía (1973: 1).

En esta cita se puede apreciar claramente que Cerruto entiende literalmente la poesía como el nexo entre él y Reynolds, la unión entre poetas. Así, la poesía sería la devoción o fe que los unía. La casa, lugar de la visita, más que un lugar concreto es la casa imaginaria donde la poesía los reúne. Además, la reunión no es casual, es la fe o devoción en ella que los une.

En la “Elegía cuarta a J. E. Guerra”, el yo poético convoca la lejanía del poeta. Lo ve alejarse calle abajo, lo ve difuminarse “como buscando/ con una secreta ternura/ él también su propia muerte”. Consciente de su distancia, al menos lo ve alejarse fuera de la casa, aunque sugiere su visita. En la “Elegía quinta a Reynaldo López Vidaurre” la voz poética está más cerca de él que de otros poetas, de hecho, está dentro de él. Recorre su interior y da cuenta de lo que mira, siente, odia y oye el poeta.

Estas elegías son convocatorias a los poetas, estos habrían asistido a la casa poética. Aunque la soledad habita en esa casa, queda sugerida la visita de los

poetas que se fueron. A pesar de que la soledad es la principal habitante, la voz recuerda, da cuenta, de la existencia de esos poetas en la casa. La casa es la memoria, ella los evoca, los convoca. Las elegías son pues la morada del lenguaje que convoca a través de la memoria. Finalmente, “La mano en el teclado (y la otra en los dientes mordida). Texto para una cantata en memoria de Humberto Viscarra” es otro espacio de convocación donde la soledad habita. La invitada es la muerte, pero hasta ella se va, pero queda lo dicho, lo escrito por la voz poética.

La cantata, las elegías, son textos evocativos que configuran un espacio de la memoria. A través de estas textualidades, Cerruto configura una casa donde es posible regresar a través de la memoria. No obstante, esta memoria es particularmente de los padres o de los antepasados. Es preciso recordar los epígrafes que inauguran este capítulo. “Hallar la casa de los padres, de aquellos que nos han precedido y de alguna manera fundado en el ejercicio de la palabra y los silencios, no es sencillo pero sí altamente celebratorio” (Velásquez, 2011: 28). Cerruto crea la casa para esos padres que lo han “fundado en el ejercicio de la palabra y los silencios”. El crecimiento mismo de Cerruto como escritor es recordado, evocado, en esa casa poética. “Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de una historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenentran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial” (Bachelard, 1957: 35-36). Entonces, la casa poética es el lugar perfecto que Cerruto diseña para la memoria. Es la morada poética una memoria que evoca a los poetas predecesores y los recuerdos de la infancia o el crecimiento poético.

Ahora bien, una mirada panorámica a la figura de la casa en su narrativa da cuenta de un abordaje particular cerrutiano. La casa es ciertamente una figura hostil más que de resguardo. Ciertamente, la insistencia de la figura de la casa (en la narrativa) o las moradas poéticas (en la poesía) da cuenta de relaciones de parentesco –familiar o literario– que a partir de la convocación de los fantasmas maternos o de los poetas muertos, configuran espacios de articulación o fisura.

Cuyo propósito, además del intento de configuración de un mapa genealógico, es un intento por resolver las tensas dinámicas filiales en aras de conjurarlas o al menos intentar comprenderlas.

Conclusiones

En 1942, en la *Revista mensual de Estudios Bolivianos Kollasuyo*, se publica un texto de estructura teatral titulada “Ocho, nueve ajusticiados”. Sabemos, por el mismo Cerruto, que ha escrito dos o tres piezas de teatro (le habría gustado, incluso, hacer teatro) a las que no les daría ninguna importancia “porque el teatro hay que escribirlo sobre las tablas, es decir, en un ambiente de teatro, y en Bolivia hay mucha madera pero no ‘tablas’” (Gumucio, 2006 [1977]: 68). No obstante, esta pieza teatral tiene una potencial singularidad: la reunión de personajes constantes en su obra, además de ciertos motivos. Ocho, nueve –no se sabe con exactitud– son los condenados a muerte que están en una cárcel fría y circular, así dice la didascalia:

Una sala estrecha en la obscuridad pegajosa y húmeda. Los condenados a muerte miran pasar por entre sus dedos los últimos instantes de su existencia, como una siniestra arena impalpable. El resplandor de sus cabezas –ocho, nueve– es, con todo, terriblemente tranquilo. La noche deja caer algunas estrellas sobre la cárcel redonda y fría, y su luz parece endurecerse en sus murallas. Tres campanadas. Una voz se apoya dificultosamente en el silencio (Cerruto, 1942: 141).

¿Qué lugar es este? ¿Un círculo, un cerco, una prisión, un vientre? Es oscuro, pegajoso, húmedo, redondo, frío, pero con algunas estrellas. Tres campanadas anuncian la hora próxima de la muerte, más adelante, el sonido de los pájaros, el tambor y el reloj.

Ciertamente, están reunidos algunos personajes recurrentes en la obra cerrutiana. Se inicia con un poeta adolescente que, “como transportado” (*Ídem*), recuerda en voz alta a una mujer, enfatizando que lo hace desde otro lado, tal vez desde el umbral de la muerte. Un personaje llamado “Mochuelo” le responde violentamente afirmando lo siguiente: “Van a hablarme de mujeres a mí. Para que lo sepas, ¡me importan un bledo! ¡Las mujeres! Y aquí menos aún. ¿Sabes? ¡La mujer es la llave del infierno!” (*Ídem*). En la segunda parte del texto, aparece un asesino quien recuerda los sucesos detallados de su crimen. Insiste en la condición de su camisa sucia, la misma que habría usado cuando lo prendieron en alguna ocasión anterior, una afirmación no es casual: “Es extraño cómo se repiten ciertas cosas

en la vida de uno" (*Ibíd.*: 143), refiriéndose al uso de la misma camisa en ambos arrestos. Entabla diálogo con Eladio, un excombatiente de la guerra, se entiende que del Chaco, a quien le inquieta la preocupación por la camisa limpia siendo que ante al hoyo de la muerte, ello importa poco, él lo sabe pues cumplió el oficio de sepulturero en la mentada guerra. Aparece Martín, el campesino en el diálogo, y habla de su hambre y pide pan (canta de vez en cuando). Surge el ex-capitán enfurecido por las canciones del campesino, pero más molesto por las intervenciones del loco, quien dice: "¡Y qué pronto crecen las murallas de la prisión! ¡Qué implacablemente grande es: ancha, inmesurable, hasta salirse de los bordes de la tierra! Sobre todo ancha como un vientre ahíto, inflado de desgracias, nutrido de desgracias" (*Ibíd.*: 147-148). Amanece y hacen su aparición unos sacerdotes cantando: "¡Libera me Domine da norte eterna!" (*Ibíd.*: 150). En la quinta y última escena los condenados a muerte salen al patio frente al pelotón de fusilamiento.

En esta reunión se destacan: el poeta, el frustrado, el indio, el militar, el loco, el asesino y el excombatiente. Todos ellos encerrados en una prisión. Y ante la muerte son iguales, ocupan un mismo sitio marginal. La presencia de las mujeres es indudable, incluso las alusiones maternales vinculadas al espacio de esa prisión. Esta es una obra posterior a *Aluvión de fuego* donde las propuestas revolucionarias siguen en juego. Es el puente hacia su producción posterior. Con esta alusión se ha pretendido provocar lecturas futuras respecto a las obras dramáticas cerrutianas (sabemos por nuestro autor que son tres, solo hemos podido acceder a esta) y sobre todo resaltar la insistencia de ciertas huellas o motivos en esta escritura.

Con esta aproximación, hemos intentado abarcar un amplio espectro de textos que van desde los poéticos, narrativos, dramáticos y hasta críticos. La intención no ha sido abarcarlos todos, pues ello amerita un estudio mayor, sino delimitar los mismos en torno a ciertas huellas: la mujer, el indio y el lenguaje. Es así que, tras el ejercicio de leer el anverso y el reverso de cada huella, hemos arribado a varias conclusiones. Respecto a los personajes femeninos, la crítica literaria a menudo

ha explorado aquellos vinculados a las relaciones de pareja, más la cara reversa aquí expuesta, nos muestra la insistencia de los personajes maternos. En el primer capítulo “Las mujeres, el reverso de sus huellas” se han explorado “Las banderas de la revolución: La mujer proletaria y la chola”, la primera como madre que gesta el grito revolucionario y Jacinta como la compañera del revolucionario que también presenta ciertos gestos maternos. Con “Las madres o el cerco de las lealtades” exploramos las tensiones intrafamiliares partir de las “lealtades invisibles”. Con “Las amantes, el retorno de los fantasmas” presentamos su reverso a la luz de la lectura de las figuras de la cripta y el fantasma familiar.

Sin soltar la presencia fantasmal de la otredad femenina, en el segundo capítulo nos asombramos con “El indio y sus reversos”. Desde “El acecho de los indios: del clamor al levantamiento” atendimos a la presencia de los indígenas a partir de su cualidad espectral. Visitamos el margen y a los marginales: “El indio y el adolescente frente al poder” y los vimos tomar la venganza en sus manos destruyendo los símbolos del poder. Luego, “El indio, la ciencia y la hechicería” mostraron la tensión entre ciencia y magia y cómo esta restituye lo injusto de este mundo.

Indagamos en “El reverso de la huella del lenguaje”. Desarrollamos el reverso de la soledad y el poder a partir de la lectura poética o del acto creador. Allí se ha presenciado la crisis o la montura de la bestia o deseo torrentoso al que se enfrenta el creador anómalo o el que soporta la carga dentro de una comunidad, siempre desde la marginalidad o el lugar de la fisura desde la que el poeta transparenta las sombras. De la soledad, pasamos a la lectura de la comunidad poética a partir de la genealogía poética o la búsqueda de la unión subliminal con los otros poetas. Nos detuvimos a contemplar a los antepasados telúricos. También, visitamos la casa y morada de la poesía como último refugio para el poeta, siempre recordando la tensión con las casas familiares fantasmales. Ciertamente, se ha mirado tras la huella, se ha explorado el reverso.

Se lo ha visto, frente a las propuestas de algunos críticos (Leonardo García Pabón, Marcelo Villena, Mónica Velásquez) quienes entablan algunos diálogos serios entre las obras del autor. En diálogo con ellos, nuestra lectura es la primera mirada panorámica que explora, desde los primeros textos cerrutianos divulgados en *Bandera Roja* (1926) hasta algunos ensayos o artículos del libro recientemente publicado *Oscar Cerruto, artículos, crítica, apuntes* (2018). Incluso, a partir del ejercicio de lectura entre el anverso (ya propuesto por la crítica) y el reverso complementario, se han logrado aportes importantes respecto a las dinámicas familiares, sociales y literarias. Las interrelaciones entre personajes o voz poética y las mujeres, en los primeros escritos, algunos poemas y la novela, ya se perfilan tensas. Posteriormente, se tornan más hostiles como sucede en “De las profundas barrancas suben los sueños” y varios cuentos de *Cerco de penumbras*. Con *La muerte mágica* (si consideramos que es su última obra), no obstante, hay un tono reconciliador con las madres y amantes. Por otro lado, el indio es una presencia fuerte a lo largo de la obra de nuestro autor, otredad cuya cualidad espectral, también tiene rasgos que lindan con ciertos poderes mágicos, muchas veces opuesto a las cualidades caricaturescas de los típicos hombres del poder. En el caso de los poetas o escritores que forman parte de sus interrelaciones textuales, hay una dinámica más amigable, aunque otras veces distante.

Lo cierto es que se ha demostrado el interés de nuestro escritor por hallar un lugar en este mundo, búsqueda tensa si pensamos en el diplomático y el escritor. Este sitio, desde la creación es profundamente marginal. Esta conciencia de su espacio le ha permitido explorar toda una dinámica entre los sujetos y los espacios. Esta búsqueda ha influido en sus propuestas respecto a las interacciones con los demás. Estas interrelaciones, muchas veces intolerantes, a nivel social tienen raíces familiares, incluso antepasadas. De ahí su preocupación genealógica. No obstante, frente a este panorama sombrío, es notoria la búsqueda de posibles comunidades literarias. Así lo evidencia el libro de apuntes, crítica y artículos sobre arte y literatura recientemente publicado. Hallamos a un lector en constante búsqueda de diálogos, de comunidades.

Todavía hay otros sitios que visitar en la obra de uno de los escritores más sobresalientes de las letras bolivianas. Aún hay muchos diálogos que entablar entre esta obra y los libros que Cerruto ha leído. Muchas lecturas comparativas con autores nacionales y universales quedan en el tintero (Poe, Cortázar entre otros escritores con tendencia hacia lo extraño y sobrenatural). Relecturas, entre los poetas mencionados o interpelados o evocados en sus poemas y los mismos poetas de sus textos críticos, nos esperan relaciones posibles e intertextos importantes. Las apuestas de Cerruto por renovados modos (en formato de diálogo crítico) de crítica literaria propia de sus últimos textos quedan latentes. Sin olvidar, sus textos en registro teatral, cuyo lenguaje aparentemente irrepresentable, son insistencias de una poética que mira el reverso del diálogo, de lo irrepresentable de ciertas dinámicas.

También, han quedado en el cofre de los pendientes otros personajes potenciales. Los niños de los cuentos “La araña” y “Alegría del mar” comparten tanto con Mauricio, por ejemplo. Dios y sus misterios todavía piden lecturas profundas. Y la música y los sonidos en esta poética reclaman ser oídas en este concierto. Ciertamente, hay todavía muchas huellas por explorar.

Bibliografía

ANTEZANA Juárez, Luis Huáscar.

- 1986 “Apuntes sobre la naturaleza y la historia en ‘Aluvión de fuego’ de Oscar Cerruto”. En: *Ensayos y lecturas*. La Paz: Ediciones Altiplano.
- 1986 “Sobre *Cerco de penumbras*”. En: *Ensayos y lecturas*. La Paz: Ediciones Altiplano.
- 2000 “Prólogo: Cerruto en (el) ‘Cerco de penumbras’”. En: Oscar Cerruto. *Cerco de penumbras*. La Paz: Plural.

BACHELARD, Gastón

- 1975 *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

BASTOS Téllez, María Isabel

- 1983 “Cerco de penumbras: tinieblas y claros”. En: *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura. Leonardo García Pabón y Wilma Torrico, coordinadores.

BOSZORMENYI-NAGY, Ivan y Geraldine Spark.

- 2003 *Lealtades invisibles. Reciprocidad en Terapia Familiar Intergeneracional*. Buenos Aires: Amorrortu.

CERRUTO, Oscar

[1935] 2006 *Aluvión de fuego*. La Paz: Plural.

- 1942 “Ocho, nueve ajusticiados”. En: *Kollasuyo. Revista mensual de Estudios Bolivianos*, N° 4 (septiembre-diciembre).

[1957] 2005 *Cerco de penumbras*. La Paz: Plural.

- 2006 *La muerte mágica y otros relatos*. La Paz: Plural. Edición preparada por Leonardo García Pabón.
- 2007 *Obra poética*. La Paz: Plural. Recopilación, introducción y notas de Mónica Velásquez Guzmán.
- 2014 “Oscar Cerruto inédito: ‘Escribí Aluvión de fuego’ porque estaba solo y me sobraba el tiempo”. La Paz: Nueva Crónica y Buen Gobierno, No. 146. Transcripción de Mauricio Souza. Disponible en: <http://www.ecdotica.com/2014/07/22/Oscar-cerruto-inedito-escribi-aluvion-de-fuego-porque-estaba-solo-y-me-sobraba-el-tiempo>
- 2018 *Artículos, crítica, apuntes*. La Paz: Plural y Carrera de Literatura (UMSA). Recopilación y edición de Gilmar Gonzales Salinas.

CHEVALIER, Jean y Gheerbrant, Alain

- 2003 *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

CONTRERAS Soux, Matías

- 2018 “Escepticismo, creencia y creación. Realidad y magia para el narrador de ‘La muerte mágica’, de Oscar Cerruto”. Ensayo reflexivo para obtener el título de Licenciatura en Literatura. Disponible en: <http://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/17689>

CORTÁZAR, Julio

- 2001 “Casa tomada”. En: *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana. Jorge Luis Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, antologadores.

FERNÁNDEZ, Montserrat

- 2011 “Ser y aparecer en la poética de Cerruto”. En: *La crítica y el poeta Oscar Cerruto*. La Paz: Plural.

GARCÍA Pabón, Leonardo

- 1986 "Territorio y nación: Indios y mineros en Aluvión de fuego de Oscar Cerruto" En: Revista "Hipótesis". La Paz.
- 1998 "La soledad nacional del sujeto poético: la poesía de Oscar Cerruto". En: *La patria íntima*. La Paz: CESU-Plural.
- 2006 "Los eslabones perdidos de la obra narrativa de Oscar Cerruto". En: Oscar Cerruto. *La muerte mágica y otros relatos*. La Paz: Plural.
- 2007 "Cronología". En *Oscar Cerruto. Obra poética*. La Paz: Plural.

GONZALES Salinas, Gilmar.

- 2007 "Breves conjeturas sobre Oscar Cerruto". En: *Aleandría*. N° 13 (noviembre)
- 2013 "Hacia la obra completa de Oscar Cerruto". En: *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Disponible en: <https://www.nuevacronica.com/cultura/hacia-la-obra-completa-de-Oscar-cerruto>.
- 2018 "Presentación". En: *Oscar Cerruto. Artículos, crítica, apuntes*. La Paz: Plural y Carrera de Literatura (UMSA).
- 2018 "Artículos, crítica, apuntes. Nuevo libro de Oscar Cerruto". En: Página 7, domingo 5 de agosto. Disponible en: <https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2018/8/5/articulos-critica-apuntes-nuevo-libro-de-Oscar-cerruto-189330.html>

GONZALES Almada, Magdalena

- 2014 "La herencia de Cerruto: el sujeto nacional en *Aluvión de fuego*". En: Ecdótica, una librería digital. Disponible en:

<https://www.ecdotica.com/biblioteca/La%20herencia%20de%20Cerruto.pdf>

GUMUCIO Dagrón, Alfonso

[1977] 2006 "Precisión: Aluvión de poesía: Oscar Cerruto". En: *Provocaciones*. La Paz: Plural.

HUARACHI Herrera, Mirian Roxana

2012 *El cerco femenino: A propósito de la narrativa fantástica de Oscar Cerruto*. (Inédito). Disponible en: <http://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/6719>

2014 "De las profundas barrancas suben los sueños. Una lectura de las madres en Oscar Cerruto". En: *Palabras Más. Revista digital de Arte y Cultura*, (mayo). Disponible en: <https://www.palabrasmas.org/nius/index.php?page=32&idn=2046>

JACKSON, Rosemary

[1981] 1986 *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos. Traducido por Cecilia Absatz.

JODOROWSKY, Alejandro y Costa, Marianne

2011 *Metagenealogía*. Madrid: Siruela.

MÁRQUEZ Rodríguez, Rosario

2008 *De mestizajes, indigenismo, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (Sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)*. Universidad de Pittsburgh. Disponible en: http://d-scholarship.pitt.edu/10324/1/rosario_rodriguez_18_dec.pdf

MÁRQUEZ, Miguel Ángel

2002 "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica". En: Exemplaria: Revista de Literatura Comparada. N° 6. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=321774>

MITRE, Eduardo

1986 "Cuatro poetas bolivianos contemporáneos". En: *Revista Iberoamericana: Letras bolivianas y cultura nacional*. N° 134. Alba María Paz Soldán, coordinadora.

MOLINA Ergueta, Mary Carmen

2011 "Soledad y lenguaje: los matices. Una lectura de *Estrella segregada* de Oscar Cerruto". En: *La crítica y el poeta Oscar Cerruto*. La Paz: Plural.

MONTENEGRO, Raquel

1976 *Aluvión de fuego, denuncia de doble injusticia. El hombre, la protesta social y el paisaje en la novela de Oscar Cerruto*. Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés.

MURILLO, Mauricio

2011 "El daño, la caducidad y la permanencia. Algunos lugares de la poesía de Oscar Cerruto". En: *La crítica y el poeta Oscar Cerruto*. La Paz: Plural.

POE, Edgar Allan

[1956] 2004 *Cuentos*. Madrid: Alianza Editorial. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar.

PRADA, Ana Rebeca

[2007] 2011 "Cercos de penumbras a casi 50 años de su publicación". En: *Salto de eje. Escritos sobre mujeres y literatura*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, Carrera de Literatura, Sierpe.

[1997] 2011 "Sexualidad y mujer en el realismo social de los años 30: Vallejo, Icaza, Cerruto". En: *Salto de eje. Escritos sobre mujeres y literatura*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, Carrera de Literatura, Sierpe.

RIVERA Rodas, Oscar

1973 *Realismo Mítico en Oscar Cerruto*. La Paz: Ediciones Abaroa.

ROJAS, Tudela Farit

2011 "El soberano/ bestia en la poesía de Cerruto". En: *La crítica y el poeta Oscar Cerruto*. La Paz: Plural.

ROMERO, Salvador

[1998] 2015 *Las Claudinas. Libros y sensibilidades a principios del siglo XX en Bolivia*. La Paz: Plural.

SANJINÉS, Javier

1992 "La literatura boliviana de la frustración revolucionaria". En: *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Fundación BHN.

SCHÜTZENBERGER, Anne Ancelin

2002 *¡Ay, mis ancestros! Lazos transgeneracionales, secretos de familia, síndrome de aniversario, transmisión de los traumatismos y práctica del genosociograma*. Barcelona: Taurus.

SHIMOSE, Pedro

1983 "Panorama de la narrativa boliviana contemporánea". En: *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana*. La Paz: Instituto

Boliviano de Cultura. Leonardo García Pabón y Wilma Torrico, coordinadores.

SORUCO, Ximena

2012 *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX.* La Paz: IFEA, PIEB.

VELASQUEZ Guzmán, Mónica

2007 “Introducción: La transparencia del reverso. La poesía de Oscar Cerruto”. En: Oscar Cerruto. *Obra poética.* La Paz: Plural.

2011 “Los poetas de Cerruto o quién es el que molesta”. En *La crítica y el poeta Oscar Cerruto.* La Paz: Plural.

WIETHÜCHTER, Blanca

1985 “Poesía boliviana contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Sáenz. Pedro Shimose y Jesús Urzagasti”. En: *Tendencias actuales en la literatura boliviana.* Valencia: Ed. Javier Sanjinés.

VAN DE WYNGARD, Fernando

2010 *Un nudo más en la red. Informe sobre la Poésis.* Viña del mar: Altazor.

VILLENA, Marcelo

2003 “Gestos de la manigua: la narrativa de Oscar Cerruto”. En: *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa del siglo XX.* La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.

ZAVALETA Mercado, René

1962 “Las figuras heladas en Oscar Cerruto”. *Nova.* Nº 3.