

Re-pensar la poesía contemporánea en Bolivia a través de Saenz, Cerruto, Camargo y Wiethüchter

MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN

La insularidad que marca nuestro panorama poético carente de tendencias, de agrupaciones, de parricidios devastadores o grandes renovaciones de los temas ya ha sido señalada por la crítica (Antezana, Mitre, Velásquez).¹ No existe posibilidad de revisar etapas o cortes; ni tampoco una marca que regionalmente nos permita ordenar la danza. La pluralidad es, tal vez, el resguardo de una identidad a medio hacerse y poco dispuesta a la consolidación de una comunidad simbólica, pues esta se mantiene en permanente reformulación. Ventajas y desventajas surgen de este panorama, pues si por una parte el poeta boliviano es más propenso a hacer su propio camino sin sufrir demasiado la “crisis de influencias”; por otra, es complejo entender la literatura de este país a partir de una incomunicación entre los autores de ese difuso discurso simbólico. Si bien se pueden marcar las obras de Jaime Saenz (1921-1986), Oscar Cerruto (1912-1981), Edmundo Camargo (1936-1964) y Blanca Wiethüchter (1947-2004) como fundadoras de la poesía boliviana contemporánea desprendiendo de ellos los temas recurrentes y las búsquedas en el lenguaje, es verdad que aún así estamos lejos de agotar el actual panorama poético.

Alejarse de un mito urbano es tarea ardua y desafiante; más aún si se trata de un hito en la tradición poética y ciudadina de La Paz. Por lo mismo, es gesto inútil escribir ahora sobre quién fue Jaime Saenz, cómo lo imaginamos o lo conocimos detrás de los relojes, el mentado saco de aparapita y la noche. Sin embargo, tal vez recogiendo un gesto propio de su escritura sea bueno volver a

La Paz, 1972. Es doctora en literatura hispanoamericana por El Colegio de México y trabaja actualmente como docente de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés y del Departamento de Cultura de la Universidad Católica Boliviana. Publicó los poemarios *Tres nombres para un lugar* (1995); *Fronteras de doble filo* (1998); *El viento de los naufragos* (2005); *Hija de Medea* (Premio Nacional de Poesía Yolanda Bedregal, 2008) y *La sed donde bebes* (2011); los libros de ensayo literario *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita* (2009) y *Demoniaco afán. Lecturas de poesía latinoamericana* (2010). Ha editado además la *Poesía completa* de Oscar Cerruto y la *Poesía completa* de Yolanda Bedregal. Obtuvo la beca del International Writing Program de Iowa en 1997. Participó en varios festivales internacionales y sus poemas figuran en varias antologías.

1. Luis Antezana, *Ensayos y lecturas*, La Paz, Altiplano, 1986; Eduardo Mitre, *El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos de Bolivia*, Caracas, Monte Ávila, 1986; Mónica Velásquez Guzmán, *Ordenar la danza, antología de la poesía boliviana del siglo XX*, Santiago de Chile, LOM, 2004.

hacer las preguntas que uno cree ya contestadas para ingresar en esta escritura con oído atento y mano despojada de directes. Rescato algunas de las premisas con que Blanca Wiethüchter analizó esta obra: existe un trayecto hacia la totalidad o unidad perdida por el hombre como ser escindido; subyace a la obra una lógica alquimista de la transmutación; la realidad del yo es aparente y debe encontrarse con la realidad del tú, la verdadera; para lograr tal camino, el yo se aleja del mundo en una exigencia de libertad y purificación para dirigirse hacia “la razón de los caminos”; existe en esta obra una reconceptualización de la muerte como la verdadera vida; el poeta busca apropiarse de ella, volver al cuerpo y desde allí “muere para no morir”, lo que concluye en una liberación de la muerte.² Esto implica reconceptualizar también el cuerpo y el tiempo; incorporar la noción de muerte a la noción de totalidad; escribir una poética que concluye en la construcción de un refugio temporal. Por su parte, Monasterios amplifica el recorrido realizado por Wiethüchter deteniéndose en los momentos de este caminar alquímico místico; incorpora para ello la noción de “poética espacial”, el reclamo de la obra para ser leída por lógicas alternativas como el pensamiento andino y la noción de “una racionalidad radicalmente otra” como fondo de esta poética. Se trata de un ir hacia la ganancia de un espacio sagrado, donde estar “y donde sea posible conocer otredades que la racionalidad dominante niega o silencia”, por ello la construcción de ese espacio tiene que ver con la experiencia misma del aprendizaje y de la transformación.³

El trabajo de Luis H. Antezana, especialmente el ensayo “Hacer y cuidar”, dejó también pautas certeras como enfatizar que eso buscado como totalidad permanece siempre como misterio; se establece como esencial el diálogo entre mundo e interioridad como mecanismo fundamental acompañado por la tensión del deseo como motor de la escritura; se destaca el gran peligro de entrar en el misterio y cómo la obra de arte da presencia a ese riesgo; se destaca el despojo a la muerte “de sus connotaciones tradicionales”.⁴ Massimo Cacciari, por su parte, propone leer esta poesía como una “iniciación o Er-innerung, como un movimiento de profundización en sí” que recorre nuestro cuerpo y las preguntas que occidente cree contestadas sobre el ser, para presentar una nostalgia por la noche, la oscuridad que desde nuestro cuerpo o en él no se acaba de revelar y que en lo más complejo de su propuesta pone en escena que “si la muerte es el hecho de la vida, es también el hecho de nuestro lenguaje”.⁵

2. Blanca Wiethüchter, *Estructuras de lo imaginario en la Obra Poética de Jaime Saenz*, en Jaime Saenz, *Obra Poética*, La Paz, Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975.

3. Elizabeth Monasterios, *Dilemas de la poesía de fin de siglo: José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*, La Paz, Plural – Carrera de Literatura, 1999.

4. Luis Antezana, “Hacer y cuidar”, en Leonardo García Pabón, ed., *El paseo de los sentidos*, La Paz, Instituto Boliviano de Cultura, 1983, pp. 143-44.

5. Massimo Cacciari, “Nelle profondità del mondo. Appunti di lettura sulla poesia di Jaime Saenz”, Catalina Villalba, trad., *Poesia*, 162 (2002), pp. 22-32.

Últimamente se ha re-visitado la obra saenzina, tanto en prosa como en verso, y se ha revelado además su obra dramática. Fundador en este sentido es el estudio que realizó Blanca Wiethüchter junto a su equipo de trabajo en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*.⁶ En esta se establecen tres pilares de nuestra literatura: Arzáns, Freyre y Saenz. El arco que va del poeta modernista a nuestro autor conlleva el giro que se da de una preocupación netamente temática o referencialista hacia una reflexión metapoética donde se cuestiona el lenguaje mismo. Son dos las características con que esta escritura aporta a nuestra literatura, según los autores: por una parte, es una obra “que funda otro lenguaje, liberador de las formas anquilosadas en el modernismo y la problemática nacional. Un lenguaje, entonces, capaz de abrir un nuevo espectro literario”. Por otra, es un lenguaje alimentado de una oralidad urbana que abre su discurso a otras voces y registros presentes en nuestra narrativa desde los 80.

Parece, pues, que hay algunos datos ya consagrados por la crítica: 1) algo en la obra saenziana motiva a pensar, sea filosóficamente o místico-religiosamente; 2) entre la narrativa y la poesía existen elementos comunes, como la búsqueda de identidad, de totalidad, la relación problemática con el mundo. Esta relación puede ser tensa pero lograda o tensa e irresuelta; 3) la obra saenziana puede leerse como una feroz crítica a su sociedad; 4) el cuerpo es un nudo polémico, simbólico y por lo tanto fecundamente comentable en Saenz; 5) el lenguaje saenziano es permanentemente llevado al límite de su posibilidad representativa e incluso nominativa. Ello inaugura un hito en nuestras letras (Wiethüchter *et. al.*) y es leído como reto logrado por la mayoría de sus críticos.

En mi reciente proyecto de relectura de estos poetas, *La crítica y el poeta*,⁷ nos esforzamos por replantear estas líneas de lectura. Así, para Saenz, la noche deviene un concepto donde Romanticismo alemán o mundo andino tocan los resquicios de lo sagrado; en este y otros sentidos su obra roza la música como universo central para encarnar el vacío y las tensiones del artista; su lenguaje está anclado en la paradoja como manera de estar en el mundo con el humor suficiente para resistirlo; la presencia-ausencia del olor (personal y del mundo) diseñan los hitos de un camino místico pero fundamentalmente de reflexión existencial sobre el quehacer poético donde todo, incluso la figura del poeta, son un constructo del lenguaje poético y sus imágenes.

Nuestro segundo pilar es Oscar Cerruto. Entre los críticos que con más frecuencia han comentado o estudiado la obra cerrutiana, destacan Luis Antezana cuyo trabajo sentó algunas bases semióticas para la lectura de *Estrella segregada*; Blanca Wiethüchter que se ocupó de este mismo poemario y profundizó en su análisis sobre la ciudad; Leonardo García Pabón que ha estudiado la obra desde un enfoque sociocrítico y recientemente Marcelo Villena, quien se ocupa

6. Blanca Wiethüchter *et al.*, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, La Paz, PIEB, 2002.

7. *La crítica y el poeta: Jaime Saenz*, La Paz, Plural, 2011.

centralmente del Cerruto narrador.⁸ En estrecho resumen de estas perspectivas, se puede decir que son dos las maneras en que se ha leído esta obra: como inauguración de una etapa en la narrativa boliviana, caracterizada por un trabajo ficcional que logra despegarse de la realidad nacional aunque se ocupe de ella de maneras más tensas, y como un legado de extremo rigor con el lenguaje poético que explora el tema del poder y de la impotencia de la palabra ante este.

Parece lugar común y aceptado por la crítica relacionar a Cerruto “poeta del odio, de la soledad, del miedo” con la vivencia de un mundo degradado como ocupación casi obsesiva. ¿Es esto inevitablemente cierto? ¿No hay otro lado: un poeta de la búsqueda, de la nominación, del silencio y del intento por otro mundo posible? Creo que para responder siguen siendo de absoluta actualidad los estudios realizados por Luis Antezana y Blanca Wiethüchter, quien establece una geografía que en *Estrella segregada* sitúa al yo poético en el espacio de arriba, apelando al “resplandeciente” (el Illimani) como divinidad ausente pero mirando hacia abajo, al mundo degradado de la ciudad. Entre ellos, el poeta con su escritura “media una relación perdida entre ambos”. Sin embargo, según apunta Wiethüchter, la actitud del yo deja de ser un intento de conciliación para ser un lenguaje de “repulsión” que, paradójicamente o por la distancia que lo caracteriza, dibuja al ser humano “desde su humillación” en una ciudad marcada por lo infernal. El proceso de este lenguaje “de la repulsión que se quiere réplica de la oferta social, se encuentra dentro de un deseo de venganza, y como tal, cumple la función de un castigo”.⁹

No solo venganza es lo que puebla ese lenguaje, sino también y paralelamente, la culpa. De tal manera, no solo se establece una oposición fundamental en el mundo sino también entre este y las reacciones de la voz poética, quien oscila entre la denuncia y la culpabilidad. Lo que provoca que el sujeto deba reconocer en su uso del lenguaje un peligro de profanación debido a que el mundo degradado utiliza la palabra con fines, lo cual aleja al yo de su intento de mediación: “la palabra profana ha perdido para Cerruto su lealtad con el referente. Es una palabra no fiable y que se anima con el engaño”. El desenlace lo conocemos: el uso del lenguaje lleva al yo poético a ser parte de ese mundo de abajo, en el que se opta por el silencio y la no participación. Se trata, dice la

8. Luis Antezana, “Sobre *Estrella segregada*”, *Elementos de semiótica literaria*, La Paz, Instituto Boliviano de Cultura, 1977; Blanca Wiethüchter, “Poesía boliviana contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Pedro Shimose, Jesús Urzagasti”, en Javier Sanjinés, ed., *Tendencias actuales en la literatura boliviana*, Minneapolis – Valencia, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985; Leonardo García Pabón, “La soledad nacional del sujeto poético: la poesía de Oscar Cerruto”, *La Patria íntima*, La Paz, CESU – Plural, 1998; Marcelo Villena, “Gestos de la manigua: la narrativa de Oscar Cerruto”, *Las tentaciones de san Ricardo: siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos, 2003.

9. Blanca Wiethüchter, “Poesía boliviana contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Pedro Shimose, Jesús Urzagasti”, en Sanjinés, ed., p. 75.

crítica, de “un lenguaje derrotado que gira alrededor de sí, impotente y catastrófico”, más complejo aún al situarse en un mundo judeocristiano como base del poemario en el que hay un doble fracaso “de Dios y del mundo” y donde el yo poético señala un límite: “la imposibilidad de comprender el cerco que él mismo se ha impuesto”.

Vale la pena detenerse un poco en esta lectura que ha sentado precedentes a la hora de interpretar a Cerruto. Creo que se debe precisar que el yo poético en *Estrella segregada*, como en los libros precedentes, identifica su labor de escritura como centro de sus preocupaciones; en esa medida, no se trata solamente de una geografía que tensa la oposición sagrado-profano, arriba-abajo, sino fundamentalmente la identidad del yo que circula, denuncia y acaba devorado en su identidad como escritor por un mundo desgastado. No creo, sin embargo, que la palabra se sitúe desde el poder sino frente a él y con sus armas. Y esto hace que sea parcial la condena y limitada la incompreensión. Paralelamente, la angustia de no poder comprender, no poder pertenecer al cerco, cesa justamente al optar no solo por el silencio reparador (negar la palabra que les “devuelva su peste”) sino también por la sugerente luminosidad: “Tal vez / enigma de fulgor”.

Luis Antezana parece apuntar a esto cuando inicia su estudio señalando: “si hay una distancia sufrida entre el poeta y el mundo, se entendería muy mal pensando que nace de una ‘mala comprensión’, se trata, más bien, de una comprensión intensa”.¹⁰ Dicha intensidad es producto, entre otras cosas, de un pensamiento “doloroso de lo pasajero, de lo disperso, de lo corrupto; hay dimensiones de denuncia, de corrupción...” pero “quedan [...] dos notas dominantes, una, la aceptación simbólica del desierto y el silencio; otra, la sospecha de un remanso en el fluir de los acontecimientos”. Entre el silencio y la acción, Antezana decide leer en esta poética una ética, es decir “una práctica silenciosa en el mundo de acontecimientos” que hace, que transforma ese entorno. En esta perspectiva, el lenguaje tiene un sentido en cuanto logra mostrar esa totalidad de mundo, e incidir en él; sin embargo, para hacerlo, Antezana cree que Cerruto parte de la idea de que hay “algo oculto en los signos, no solo oculto, también engañoso”. Por lo tanto, esta manera de hacer en el mundo es una especie de doble juego en el que tanto se cambia como se sospecha. La conclusión del crítico es que se opera desde la metáfora del libro como viaje que atraviesa el “horror del desgaste”, “la falsedad” y “los esfuerzos de la nominación” (pp. 147-50).

Dos de los rasgos tan certeramente apuntados me interesan para la poética de Cerruto: la existencia de una percepción de sospecha, de engaño que el poeta debe descubrir y mostrar, y la dinámica de los signos propuestos. Si el silencio como acto enfrenta lo encubierto de toda realidad, no escapa del precio de toda sospecha: la inmovilidad. La intensa comprensión del mundo y de los hombres, de sus límites, de sus imposibilidades, lleva al sujeto poético a reconocer sus propias trampas, sus propios engaños y por tanto sus límites. Bajo esta lógica

10. Luis Antezana, “Sobre *Estrella segregada*”, p. 157.

del reverso, de la mirada que se empeña por develar el otro lado tanto del lenguaje como del ser y del mundo, no es posible el papel del escritor que corrige, sino del que busca infatigablemente la manera de habitar y decir ese misterio sin traicionar ninguna responsabilidad. Finalmente, lo que importa es que 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. Es decir que la cara que hasta ahora se nos ha hecho más visible en esta escritura es solo una de las dos; detrás de la denuncia y de la impotencia vive el rito con que se pretende cambiar las cosas, lo que llamo “transparentarlas”. Disentir es, además en este caso, confirmar una ética implacable en Cerruto, aquella que se resiste al poder en el oficio del poeta.

En un extenso estudio sobre la *Obra poética* de Cerruto postulé algunos ejes más que, creo, pueden seguir siendo pensados desde la crítica de su poesía: existe un reverso de esa supuesta transparencia en que nos movemos sin ser capaces de ver ni el vacío ni las fisuras que ha dejado el discurso de lo oficial y del poder; existe la mínima esperanza en tenue luz, pero luz al fin en una esperada república poética que opera en el mundo, en medio de los ámbitos del poder o fuera de él luchando contra un impotente silencio. Existe además un imaginario que se concibe como respuesta a lo corrupto del mundo y su falsa palabra, que se enfrenta a él desdeñándolo como hostilidad y lógica de la auto-devoración, pero también proponiendo salidas, resguardos, resistencias.¹¹

En los ensayos de la colección mencionada, se proponen giros desde una renovada perspectiva plural que rescata el gesto que Cerruto desarrolla a lo largo de su poética basado en una desconfianza ontológica. El lenguaje lo detiene, evita un encuentro “real” entre lo mirado y el que mira, entre el nombrado y el que nombra. Este gesto es el motor de su poesía e implica una profunda reflexión sobre los alcances del lenguaje. Más allá del lugar común (el lenguaje no puede expresar lo que siento), Cerruto se instaura en las apariencias, en el que nada es verdadero, para despojarlo del aura peyorativa que Platón derrama sobre él. Sin asidero más que en la propia conciencia, la propia existencia, la moral de lo estético es lo único que puede permanecer a flote y esa moral, como una forma única de ser, alimenta la mirada, en la abundancia y en la pobreza; y por medio de ellas halla el silencio como contenedor de las esencias inalcanzables. Esta palabra matiza el exilio y pluraliza una soledad, confesada en la escritura y la lectura, haciendo de la actividad poética un acto de fe en el que la frustración deviene postura. Esta soledad, en tanto morada que no rescinde en su configuración, hace del mundo del cual emerge el escenario de una difícil tarea: la de decir y hacer del silencio una red de niveles en la que la soledad encarna en tanto interpelación, diálogo con lo social que, al

11. Mónica Velásquez Guzmán, “La transparencia del reverso. La poesía de Óscar Cerruto”, Estudio y edición de la *Obra poética* de Oscar Cerruto, La Paz, Plural, 2007, p. 10.

cuestionar la certeza de un ideal, un orden perdido, ensaya la transfiguración de lo muerto, lo pone en escena. Poesía que, si bien se mira a sí misma lo hace con la sentencia de que la palabra daña, marca, punza. Esta poética se resiste trayendo a su palabra la presencia del silencio, de la ambigüedad y de la luminosidad como nombres para el vacío, acercándose así al mundo barroco y su relación tanto con la crisis como con el *horror vacui*. Es una especie de república poética donde justamente aceptar el vacío y exponerse al desamparo se convierten en ejes de sentido y de producción.

Edmundo Camargo es un caso más raro tanto por la excelencia de su única obra como por la brevedad de su vida. No existe gran número de críticas alrededor de esta escritura y la perspectiva ha sido preponderantemente una. Están aquellos estudios, por lo general breves, que apuntan a la estrecha relación entre erotismo y muerte; el estudio de Mitre y las notas de Guillermo Bedregal que más bien elaboran una lectura biográfica proyectada sobre la obra y, como tercera línea, una sesuda lectura de Fernando Prada que desde la filosofía como marco lee una escritura “de la transcurividad”.¹²

Mauricio Souza lee la construcción de un “erotismo destructor” como una lógica organizadora de la palabra poética movida “por la fuerza del deseo de interiorizar la muerte” y desde ese sitio unirse al universo.¹³ Como consecuencia, todo lo roído, lo gastado, lo muerto inclusive funciona y produce un sentido errante que permite ver lo aéreo en lo subterráneo, lo vivo en la muerte. A riesgo de simplificar, resumiré diciendo que lee en esta escritura una que fecunda mientras penetra la muerte. Cercana a estos enunciados, Alba Paz Soldán apunta a esta doble fuerza a la vez generadora y destructora; que desde un cuerpo apunta a simultáneos movimientos: extenderse hacia el universo regenerando, reconstituyendo y desintegrarse hasta estallar.¹⁴ Ante tal tensión, el lenguaje deviene acá un fluir que abre constantemente la posibilidad de mundos infinitamente nuevos.

En su ya citado artículo, Eduardo Mitre conjuga una mirada al lenguaje lleno de imágenes con resonancias huidobrianas y otra a la resonancia de una vida marcada por un “signo trágico” con claras resonancias vallejianas. Para él es evidente la existencial orfandad y el desamparo ante lo mortal del ser humano, lo que halla su contrapunto en una sexualidad cósmica aspirante a un

12. Eduardo Mitre, “Edmundo Camargo: la agonía rebelde”, en su *El árbol y la piedra*, Caracas, Monte Ávila, 1986; Guillermo Bedregal, “Edmundo Camargo o la poesía de una muerte en vida”, en *La Mariposa Mundial*, 7/8; Fernando Prada, *La escritura transcurviva de Edmundo Camargo*, La Paz, Altiplano, 1984.

13. Mauricio Souza, “Edmundo Camargo: del erotismo destructor”, en *El Zorro Antonio*, IV, 4 (1987), pp. 8-15.

14. Alba María Paz Soldán, “La poesía de Edmundo Camargo o la destrucción espermática”, en Blanca Wiethüchter, et al., *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, La Paz, PIEB, 2002, vol. I, pp. 191-94.

deseo de eternidad y/o prolongación. Tensión que, según el crítico, encarna en una piel que transita de lo orgánico a lo inorgánico guiado por una lógica de la mutación, la rebeldía ante el sino, la comunión con lo universal. Hacia esta misma dirección apunta Bedregal, en el ya citado texto, cuando lee rastros de un presentido morir prematuro que, sin embargo, logra re-significar la muerte “como un factor unificador y estabilizador de un lenguaje”. Una conciencia que, para el crítico, emparenta a Camargo con poetas como Hölderlin y Rilke pero en una dimensión más carnal, más “real”.

Por su parte, en su trabajo, Fernando Prada establece el concepto central de “escritura transcurсивa” para definir una palabra productora no de referencialidad sino de procesos. Acá, la noción misma de muerte es puesta en entredicho y densamente reformulada, y la escritura atenta con un lenguaje construido con significados inconclusos, nomadismos y trastrocamientos. En esta poética la muerte es parte del deseo y produce un lenguaje “a-significante” que nos recuerda las máquinas deseantes, la diseminación de los sentidos y el “acoplamiento maquinaico” de los cuerpos. En este sentido, ni lenguaje, ni cuerpo, ni muerte operan habitualmente sino más bien distorsionadamente, produciendo sin cesar a través de la violencia contra las formas, el fragmento y el desplazamiento. Una poética del fluido, la ausencia, la regeneración desde y en la muerte.

Como se ve, las pautas de la crítica son claras: existe una lógica otra que, regida por la presencia de la muerte y del deseo como movimientos simultáneos, desafía a replantearse tanto las nociones habituales de lo vital, lo mortuario, como la representación de toda palabra. Las distancias ocurren más bien entre quienes leen allí una proyección de las condiciones biográficas del poeta (prematuramente muerto) y quienes se niegan a circunscribir los efectos de la escritura a los azares de la vida.

En el tomo dedicado a Camargo, mi equipo de trabajo de la colección “La crítica y el poeta”, rescató la valía del concepto de “hacer surgir mirada”. El ojo en el poema camarguiano es el órgano contenedor del mundo. Se puede decir que son tres los que suscitan la mirada: el yo (que reconoce la tierra), el tú (que sostiene el reconocimiento) y el otro (donde se establece el mundo de la mirada). Los ojos del yo suscitan la nostalgia por una pérdida, puesto que develan un ser fragmentado, incompleto o discontinuo con su invocación al tú. Esta palabra exige una lectura de la problemática del cuerpo como propio y extraño a la vez, donde su singularidad es su profundo desarreglo, la distancia que afirma y señala la diferencia atómica, mínima y fundamental del cuerpo contra sí mismo. El hambre y la enfermedad son dos espacios determinantes de la poética camarguiana, dando paso a la indagación sobre ciertas imágenes recurrentes en esta obra, como los ojos —órganos pensantes que sustancializan la materia del universo en la escritura y trabajan en el tiempo, el canto y la escritura en tanto imágenes tensionadas y articuladas con la muerte. La figura de la poesía como fracaso para acercarse a esta escritura toma sentido si se

trabajan las nociones de lo siniestro, el miedo y lo atroz (que se impone desde la violencia). Tres tipos de imágenes actualizan esta tensa amada-temida muerte en el lenguaje camarguiano que se acerca cada vez más a un lenguaje pleno de inquietantes re-conceptualizaciones de cómo la muerte yace, eterna y corporal, en el lenguaje que la reconstruye.

Cuatro críticos bolivianos se han ocupado con cierta regularidad de la obra poética y narrativa de Blanca Wiethüchter: Leonardo García Pabón, Eduardo Mitre, Marcelo Villena y Elizabeth Monasterios.¹⁵ El primero y el segundo han atendido la obra en su totalidad en diferentes momentos prestando especial atención al manejo del lenguaje, la identidad femenina fragmentaria y su relación con otros poetas de la generación. García Pabón ha establecido varios de los paradigmas recurrentes en la crítica a esta poética, como la frecuencia de símbolos vegetales y los cuatro elementos; el diálogo con la historia y la pluralidad enunciativa. Mitre, por su parte, además de leer las líneas ya citadas, ayuda situando esta escritura entre las de sus contemporáneos.

Marcelo Villena reconoce como insuficiente la terminología de la teoría literaria y, en unos iniciales trabajos, asume conceptos andinos para estudiar la poética de Wiethüchter. Señala una poética deseosa de acceder y conocer un mundo dual en sus culturas, el encuentro de un hablante con otro como un ritual de resistencia. Posteriormente, este crítico se alejó de dichos marcos de lectura, deteniéndose en la novela *El jardín de Nora* y en el poemario *Ítaca*, para ver en el primero los arraigos y desarraigos de una tradición problemática de los desencuentros entre culturas, entre lenguajes; y para leer en el segundo las re-configuraciones del amor a partir de la distancia.

En su tesis de maestría, Monasterios propone entender la poética y el imaginario de Wiethüchter a partir de un análisis del hablante y del lenguaje poéticos que se rebelan contra un mundo y un sistema unitarios negando su integración cultural. La mediación de rituales, dudas y formas diversas de lenguaje son las maneras de relación del hablante poético con su mundo ficticio. La necesidad de un espacio alternativo y de un contrapunto de voces es fundamental para esta poética. Su análisis recorre ocho de los libros de la autora centrando su atención en: discursos culturales presentes, fragmentación del hablante, algunas formas retóricas que expresan ese encuentro ritual con la cultura andina y la presencia de la ciudad como espacio de memoria y de diálogo con lo otro. Sus trabajos reclaman lógicas paralelas, alternativas y con frecuencia aymaras

15. Leonardo García Pabón, "El árbol del eterno retorno", *Hipótesis*, 17, 1983, pp. 81-98; Eduardo Mitre, "El rigor de la llama de Blanca Wiethüchter", *Presencia Literaria*, 8 de junio de 1997, p. 4, y "La identidad en la obra", en su *El aliento en las hojas: otras voces de la poesía boliviana*, La Paz, Plural, 1998; Elizabeth Monasterios, *Poesía boliviana contemporánea: hacia la comprensión del imaginario poético en la obra de Blanca Wiethüchter*, Ottawa, Universidad de Ottawa, 1987 [tesis de maestría]; Marcelo Villena, "Estarse en tu nombre, *Ítaca*", en Marcelo Villena, ed., *Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego*, La Paz, Gente Común, 2004, pp. 127-30.

para dar cuenta de los procedimientos centrales y del mundo que configura la poética de Wiethüchter.

Hace ya varios años realicé mi tesis de licenciatura sobre la poesía hasta ese año publicada por nuestra poeta, *Tres aproximaciones a la poética de Blanca Wiethüchter*,¹⁶ estableciendo tres líneas que hasta hoy han sido las recurrentes en la crítica para leer esta obra: la conformación fragmentada y polifónica de la feminidad; los cuestionamientos sobre la imposibilidad de pertenecer a este país y su historia, lo que deriva en una elaborada polifonía poética; y una lectura simbólica que, desde Bachelard, leyera la recurrencia y el tránsito por tierra, aire, agua y fuego. En 2004, concluí la segunda parte de este proyecto, en mi tesis doctoral dedicada a una lectura comparada entre Raúl Zurita, Blanca Wiethüchter y Francisco Hernández a partir de las fracturas en la enunciación poética, sobretodo en *Madera viva y árbol difunto*.¹⁷ Otros críticos como Alba Paz Soldán, Luis H. Antezana, Javier Sanjinés y Marjorie Agosín han apuntado lo recurrente de la ocupación por lo femenino como espacio de nominaciones, fragmentación e identidades; la centralidad de una metapoética que repiensa los sitios y las imposibilidades del lenguaje para lograr una pertenencia.¹⁸ En diálogo con estas líneas, el volumen de la ya citada colección dedicado a esta poeta releo esta obra desde su relación profunda con un lenguaje en el que fue extranjera, pero al cual quiso voluntaria y sesudamente, pertenecer. A través del tejido, el hueco, el disenso, lo subterráneo en los nombres secretos y la decisión de escribir desde, en la paradoja de nuestra historia, esta poética nos hereda más de una fuga respecto de las seguridades de una norma lingüística que cuando nombra cree resolver.

Estos cuatro pilares me parecen poéticas fundamentales a la hora de pensar nuestro panorama poético que, como señalé, es disperso y diverso pero también anclado en las fisuras, las paradojas, los desmentidos, las muertes que atraen y seducen. De estas escrituras heredamos densidad de mundos que re-conceptualizan sentidos existenciales y de pertenencia cultural; lenguajes que trizados en su impotencia o firmes en su resistir crean imprevistos registros de la paradoja y la imagen plural. Mucho más se desprendió de estas brechas con que abrieron nuestra tradición poética del siglo XX, pero ello excede los marcos de este panorama. Una poesía, la boliviana, alejada de lo maternal del lenguaje, alejada también de lo paternal de la articulación.

16. Mónica Velásquez, *Tres aproximaciones a la poética de Blanca Wiethüchter*, La Paz, UMSA, 1997 [tesis de licenciatura].

17. Mónica Velásquez, *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*, México D.F., El Colegio de México, 2009.

18. Alba Paz Soldán, "En los negros labios encantados: a manera de prólogo", en Villena, ed., pp. 19-22; Luis H. Antezana, "Madera viva y árbol difunto", *Presencia Literaria*, 18 de abril de 1982, p. 3; Javier Sanjinés, "La lagarta: prólogo", Villena, ed., pp. 45-6; Marjorie Agosín, "El rigor de la llama de Blanca Wiethüchter", *FEM*, 153 (1995), p. 23.