

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA



TESIS DE GRADO

**LOS LUGARES DEL YO: EL PROBLEMA DE ENUNCIACIÓN EN LA
POESÍA DE ALCIRA CARDONA TORRICO**

POSTULANTE: **INÉS ANDREA RAMÍREZ PÉREZ**
TUTORA : DRA. **MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN**

LA PAZ - BOLIVIA
NOVIEMBRE DE 2020

A Mónica, gracias por contagiar tu amor por la poesía, por la compañía y la complicidad

A Medea, Andrés, Daisy y Leo, gracias por los ronroneos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE.....	12
La poesía social y la noción autor.....	12
La mirada introspectiva de la voz poética	19
Personajes y monólogo dramático.....	29
La voz y sus interlocutores	40
SEGUNDA PARTE.....	52
El yo se configura entre los otros.....	52
¿Cómo hablar del otro?	56
El yo como resistencia.....	67
CONCLUSIONES.....	80
BIBLIOGRAFÍA:	87

INTRODUCCIÓN

Esta monografía se dedica a analizar la construcción del yo poético en los poemarios *Rayo y Simiente* (1960) y *Tormenta en el Ande* (1967) de Alcira Cardona Torrico (1926- 2003), poeta boliviana que no solo destacó por sus versos, sino también por su comprometida labor en el ámbito cultural. La importancia de su poesía se debe, entre otros factores, a que reflexiona sobre su propia condición como construcción ficcional cuyo lenguaje trata el contexto inmediato al que alude. Su poesía muestra qué sucede con el hablante cuando mira su entorno y da testimonio de lo que ocurre. El yo se cuestiona sobre la relación que tiene consigo mismo, con su lenguaje y con los demás, al mismo tiempo que piensa la correspondencia que existe entre poesía y realidad. Las preocupaciones que muestra por estos asuntos hacen que su obra sea capaz de dialogar con la de otros poetas cuya escritura explora las posibilidades del lenguaje poético cuando este responde a un contexto conflictivo que apremia la búsqueda de otras formas de decir y pensar lo que estaría sucediendo. La lectura de los poemarios que esta monografía realiza evidencia la enunciación como un problema fundamental para la poesía social. Caben, entonces, las siguientes preguntas: qué relación tiene el hablante con el mundo que revela a través del lenguaje y con su propia palabra que le permite conocer su entorno; cómo el hablante se concibe entre los demás, su pueblo, y entre los discursos que escucha; qué sucede con el “yo” cuando este deja de aludir a una sola voz y da paso a otras subjetividades.

Alcira Cardona Torrico nace el 23 de enero de 1926 en Oruro. Pedro Shimose señala la cercanía que la poeta tuvo con los escenarios que denuncia y retrata en su escritura¹. Fue reconocida desde muy joven, en 1944 fue premiada por “Carcajada de estaño y otros poemas”,

¹ “Alcira Cardona Torrico, adiós” publicado en El Deber el 11 de julio de 2003.

conjunto de 6 poemas que más tarde se incorporarían en su poemario *Rayo y Simiente* (1960). El año 1967, publica su libro de cuatro cantos “Tormenta en el Ande” que incluye el poema extenso “Temática del Mar” que fue presentado, también, de forma individual.

Fue miembro del grupo intelectual “Gesta Bárbara” en el cual estaban, entre otros escritores e intelectuales, Monseñor Juan Quirós, Julio De la Vega, Silvia Mercedes Ávila, Juan Siles Guevara, Laura Rocabado (Hilda Mundy). Dejó varios artículos y poemas sueltos² en periódicos locales y las revistas literarias “Khana”, “Signo” y “Presencia literaria”. Ejerció como la directora de Cultura de la Alcaldía de La Paz (1961) y de la Prefectura paceña (1985), además de dirigir el Instituto de Investigaciones Históricas y Culturales, y hacerse cargo de las revistas literarias ‘Formas’ y ‘Hoyandina’. Por todo su trabajo, fue reconocida como gestora cultural.

Cabe destacar que dirigió la edición de dos tomos sobre la vida y obra del Mariscal Andrés de Santa Cruz. Bajo su dirección en la alcaldía, se publicó el Loco de Arturo Borda. Realizó honras fúnebres para Franz Tamayo y Oscar Cerruto. Escribió cartas públicas para Juan Quiroz y Armando Soriano, destacando sus figuras en el ámbito cultural. Publicó el artículo: “Positivismo Generacional de Gesta Bárbara” en la revista “Khana” No. 36, donde destaca varios nombres y preocupaciones de escritores que conforman los movimientos culturales. Así también, guardó valiosos documentos de la segunda Gesta Bárbara que hoy están depositados en la academia de la lengua. En 1976 escribe en la revista “Presencia” un artículo titulado “Lo social en la literatura” que caracteriza la poesía social de tres formas: como aquella que actúa, que investiga la relación con otros y como otra manera de contar la historia. Para Cardona, el poeta social está inmerso en

² “Ella compró mi cuerpo” (31 de mayo de 1959, Presencia); “Timonero” (10 de febrero 1963, Presencia literaria); “Carlos Baudelaire” (27 de agosto 1967, Presencia literaria); “Cristo” (27 de diciembre 1970, Presencia literaria); “Del buen dolor” (5 de abril de 1970, Presencia literaria); “Extraño silencio rojo” (Agosto 1976, Última hora n°190); “Por las calles de América” (20 de octubre 1985, Suplemento Hoy) “Ausencia y soledad”; “Introito” (10 de julio 1994, Presencia literaria); “Illimani” (Revista Nova), entre otros poemas que vale la pena rescatar pues son de gran valor. También publicó, de forma individual, el cuento “De paso por la tierra” (1971).

la realidad que vive; en este sentido, su escritura no es preceptiva sino espontánea e intuitiva: “lejos de trabajar y pulir al estilo de los poetas artesanos, que los hay muchos, irrumpe en el torbellino de sus frases de mil voces recogidas para acusar, invocar, evocar bienes y males de hombres”; “A eso llamo social, a ese recóndito sentirse herido por todo y nada, por ‘yo mismo’ y ‘nosotros’” (1976: s.p.). En agosto de 1967, organizó y convocó a las “Jornadas Julias de la Juventud, en arte y atletismo”, puesto que afirmó preocupación por lo que ella identificaría como un estancamiento y hasta destrucción total de manifestaciones culturales como el teatro.

Así pues, fue reconocida por otros artistas. Pedro Shimose le dedica un homenaje en la revista Arte y Cultura del diario y reconoce la importancia de su escritura para otros poetas. La Academia de declamación y arte escénico “Gregorio Reynolds” y la escuela de ballet dirigida por Melva Zárate le dedican un recital. En 1986, la Universidad Mayor de San Andrés presenta su obra teatral *Letanía de las Moscas, tragedia en tres actos* con el Taller de arte escénico TAE-UMSA bajo la dirección artística del Director Teatral Willy Pérez.

La poesía de Alcira Cardona aparece en y atiende a un contexto conflictivo. Los años sesenta en Bolivia, durante los cuales la autora publica sus poemarios, se caracterizan por la hostilidad con que se trató al movimiento obrero y de izquierda. Un breve repaso del período ofrece la posibilidad de comprender mejor el fondo sobre el cual estudiaremos su obra. René Barrientos, en los primeros años de su gobierno (1964-1965), logró dismantelar la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, dejando casi a 6.000 mineros sin empleo, además de reducir sus salarios, reprimir toda manifestación huelguística y perpetrar la masacre minera de la noche de San Juan (1967) en las minas de Catavi y Siglo XX (Klein, 1987: 299). Parte de estas medidas fueron implementadas con tal de mantener el ingreso del capital extranjero condicionado por intereses políticos y económicos de orientación capitalista. Ante esto, la inquietud social fue

efervescente. “Era una época de luchas, revoluciones, presencia obrera y sindicatos, el manifiesto comunista se hacía presente aun cuando la prensa se encontraba sometida...” (Cardona, 1991:103).

Según Blanca Wiethüchter, en “Poesía boliviana contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Pedro Shimose, Jesús Urzagasti”, para entender la poesía, como cualquier otra manifestación cultural, se debe partir de la comprensión de la forma de pensar-expresar de los poetas (Wiethüchter, 1985:76). También plantea que las condiciones en que la escritura surge y la comprensión que tiene el poeta de su realidad social son FACTORES importantes para entender sus propuestas (ídem). Además, la práctica poética, pensada como productora de sentidos, forma parte de un diálogo social (ídem). Parafraseando, entonces, a Wiethüchter, diremos que la poesía boliviana desarrollada en los años sesenta es producida por dos generaciones: la de los poetas formados por la guerra del Chaco, dentro del marco del nacionalismo y su proyecto; y la de los que pertenecen a la etapa posterior, una época de desencanto y cuestionamiento a ese mismo proyecto, dado que éste fue apropiado por una serie de gobiernos militares que vendrían a continuación (1985:77). La poesía producida en aquel periodo, señala Wiethüchter, se encuentra fuertemente interpelada por la ideología del nacionalismo que deseaba homogenizar las diferencias entre grupos y sectores de la sociedad con el propósito de crear una unidad nacional, cosa que, en un país étnicamente polarizado, significaba una violencia (1985:78).³ Fernando Molina señala que el proyecto más original del MNR fue el intento de construcción de la nación boliviana, “aglutinando e incluso arrasando las diferencias (diversas razas, diversas lenguas, diversas culturas) de su población” (2015:31). Por este motivo, aquel proyecto no fue alcanzado en el 52 ni pudo realizarse en sus muchos retornos.

³ Para Luis H Antezana, la idea de “nación como nacionalismo” deviene un paliativo para abstraer los conflictos en una “armónica unidad” (*Sistema y procesos ideológicos en Bolivia (1935-1979)*, 1980:55).

En este contexto, se obligaba a las clases oprimidas a formar parte de un “consentimiento nacional” que, a la vez, nutría la idea de ser un país en vías de desarrollo, pero con un destino de subordinación y dependencia respecto a otras naciones (Wiethüchter, 1985:78). En los sesenta nace una corriente opuesta al nacionalismo de derecha encarnado por los gobiernos militares que mantenían una retórica democrática, mientras ejercían control social y reprimían a los sindicatos⁴ de trabajadores. Aparece la izquierda nacional basada en una “teoría de la dependencia” que formula que el subdesarrollo de Bolivia no se debe a las carencias del país sino a su estructura económica: el comercio injusto, la división del trabajo que solo privilegia a ciertos grupos, las deudas y repatriación de empresas extranjeras (Molina, 2015: 18). Esta nueva corriente intentaba devolver el carácter democrático al movimiento, buscaba mayor ciudadanía política y una sociedad “mixta” compuesta por distintos sectores (ídem.:19). Esta voluntad política, tendría su eco en la producción literaria que se preguntaba por la presencia del Otro en el discurso (1985: 79).

Dado el anterior panorama, enfocaremos el estudio de la obra escritural de Cardona al interior de la llamada “poesía social”. Esta última incorpora elementos del contexto en el que se sitúa, a modo de figuraciones, es decir, representaciones construidas mediante el lenguaje que muestran desde otra perspectiva los referentes a los que aluden. En varios escritores de la generación boliviana sesentera,⁵ la representación del “otro”, así como de una colectividad marginal, desprotegida, deviene una preocupación central. Así, en la obra de Héctor Borda Leño

⁴ El sindicato es la unión libre de personas que ejercen la misma profesión u oficio que se constituyen con carácter permanente con el objetivo de defender los intereses profesionales de sus integrantes o para mejorar sus condiciones económicas y sociales. “El ‘sindicato’ es una persona jurídica que tiene por objeto la defensa de los intereses de sus asociados, empleadores o trabajadores, que pertenecen a una misma empresa, profesión u oficio, empresas, profesiones u oficios similares o conexos” (Ley General del Trabajo de Bolivia, Art. 99; Art. 120).

⁵ Cardona pertenece a la segunda generación de Gesta Bárbara que aparece en La Paz el año 1944 de la mano de Gustavo Medinaceli, Julio de la Vega, José Federico Delós, Valentín Abecia Baldivieso y Beatriz Schulze. Los propósitos de este movimiento intelectual y artístico serían impulsar la creación y establecer un diálogo entre artistas (Abecia: 2000:13).

(1927), Jorge Calvimontes y Calvimontes (1930-2013), Alberto Guerra Gutiérrez (1930-2006), Mary Monje Landívar (1936-2004), entre otros, es posible encontrar distintos mecanismos⁶ por medio de los cuales se trabaja la presencia de esta figura. En los poemas de Monje Landívar “Tienes que oírme” y “Qué tal Mister”, por ejemplo, el minero habla en primera persona y denuncia la pasividad e indiferencia de su compatriota lector, así como la crueldad de los empresarios americanos que abusan y crean una falsa ilusión de progreso. El yo expone su miserable condición inmodificable, aun con el trabajo y los años: “¿Sabes? / soy minero/ un ser que nace, / crece, / se alimenta, / se reproduce y muere, / a veces lo asesinan... cuando grita su hambre.” En “Mineros” de Borda Leño, el hablante observa e interpreta el comportamiento del minero, advierte su cansancio, su rencor: “Son como son/se anuncian taciturnos, /a veces se miran entre sí sin comprenderse, /imprecán por lo bajo...”. Los poemas “La fogata de San Juan” y “Retiro voluntario”, de Calvimontes y Calvimontes, parten de un hablante amigo que se a pesar de ser distinto, se identifica con la situación del minero, lo acompaña y denuncia la injusticia de su condición: “Te lo juro, hermano mío, / yo solo vine a cantar; / pero es tan profundo el río de la sangre y el metal, / que en el ritmo se desvanece/ y el hombre quiere gritar”. En “Vida de abismo como la mina” de Guerra, el hablante interpela a un tú minero que se niega a aparecer: “...No quieres venir conmigo / Manuel Fernández / porque te llama el abismo / a cada instante; /’has chispeado’ el tiro de tu destino/y te ha estallado el corazón/sobre el estaño”.

Como vemos, es posible registrar distintas maneras de “incorporar” la figura del “otro”: su presentación como yo poético que habla de su condición en primera persona, la interpretación de un tercero sobre su comportamiento y el del grupo social al que pertenece, la instalación en el

⁶ Los poemas ya mencionados están presentes en la antología: “Poesía Minera” (1990) de la Universidad Nacional de Siglo XX.

espacio vital y cotidiano del minero, la interpelación de un hablante distinto a él y la frustración ante su ausencia. No solo se muestra una intención de dar cabida en el discurso al otro, sino también, se constata la construcción de la mirada de un yo que denuncia, se identifica, empatiza y desea entablar un diálogo con él.

Cardona complejiza y cuestiona cómo aparece esta figura que, como hemos visto, está muy presente en la poesía de sus contemporáneos. Para la autora estudiada, no basta CON elaborar una mirada distante que se proclame conocedora del comportamiento de otro; tampoco valida colocarse en la situación ajena que los aqueja. Dando un paso más, indaga sobre las posibilidades de dialogar con él, y evidencia los límites de su percepción y los de su palabra ante la alteridad. Se pregunta por la presencia del marginado, desprotegido y elabora interrogantes que afectan y complejizan la instancia enunciativa del hablante. La manera en que el yo se configura y aparece en el texto (para reclamar, advertir y denunciar) depende de la relación que establece con estos otros.

En mi lectura de Cardona, rescato sus poemarios *Rayo y Simiente* y *Tormenta en el Ande*⁷, dado que en ellos la enunciación se revela como un problema fundamental para pensar la poesía social. La obra de Cardona ha sido poco frecuentada por la crítica; cuenta con escasas lecturas y comentarios. Su poesía ha sido asumida desde tres perspectivas: la primera enfatiza el lenguaje con el que la voz poética denuncia la injusticia social sufrida por el pueblo. No usa velos ni concesiones para caracterizar la crueldad e interpelar a los lectores sobre la miseria que otros sufren; su lenguaje es fuerte y preciso.

⁷ Tomo en cuenta los poemas “Mineros” y “Siete Jornadas en un día” del folletín *Carcajada de estaño* (1940).

Bajo esta perspectiva, Marlene Durán, en “La orureña Alcira Cardona y el movimiento cultural”, señala la capacidad que tiene la poesía de Cardona de mirar y exponer la miseria humana sin echarse para atrás: “Su voz no se quebró, cuando denunció el límite, tocó la llaga que encendió la palabra...” (2012:6). De manera más elaborada, la lectura de Mónica Velásquez, en “Del cinismo como lucidez”, señala un potente lenguaje capaz de “poner en escena” situaciones de injusticia y desequilibrio social, adentrándose en ellas y hablando desde las mismas: “cuando Cardona habla de la pobreza, la explotación o la indigencia lo hace desde adentro, habitando cada situación desde su singularidad” (2004:14). Según Velásquez, la voz enfrenta ese mundo hostil por el que atraviesan los marginados, despojados y locos por medio del lenguaje despiadado que los acecha. El lenguaje no es una morada apacible y segura, con la cual mirar el mundo, sino, todo lo contrario, es aquel lugar donde las lógicas de la violencia se encarnan. Por ello, cuando el yo da cuenta de esa realidad, se disloca y apunta a sentidos dispersos y contradictorios; no está en una posición definitiva, sino habla desde diferentes lugares: la carcajada de la mina, el llanto del mar, etc.

Por otro lado, para Velásquez, la voz no denuncia con un lenguaje simple o directo, sino con un arduo trabajo de imágenes que evocan lo contradictorio e irresuelto de lo que no acaba de encajar en un lenguaje. Según su lectura, el lenguaje de sus poemarios no negocia ni nace de concesiones, sino que “molesta” y busca nombrar el propio cuerpo dolido, el horror que no puede traducirse. El hablante no quiere reconciliarse con el lector, ni con el mundo, mucho menos, consigo mismo, sino enfrentarse a lo herido y decir la crueldad sin dubitaciones.

La segunda perspectiva se concentra en la posición desde donde el yo articula su discurso. Éste no mira desde un lugar privilegiado ni distante, sino que se reconoce y coloca en las situaciones que sufre el pueblo con el que busca identificarse. Juan Quiroz, en el prólogo a *Rayo* y

Simiente, caracteriza a la poesía de Cardona como “humana”, por su sensibilidad que se preocupa por lo social e intenta comprender lo que sucede “sin poses”, es decir, posturas fijas que condicionen la manera en que se interpreta y percibe la realidad (1960). En esta misma línea, Hugo Emilio Pedemonte percibe una simultánea copresencia del “yo”, “tú” y “él”, pronombres que rompen con el dualismo, ya que no existe solo “el ego exhaustivo y consecutivo” del hablante (ídem), se incorporan varias perspectivas en la operación del escribiente. Para ambos críticos, la poesía de la autora no se reduce a “una manera” de percibir el mundo, sino que es capaz de involucrar otros puntos de vista que excederían al de un solo sujeto.

La lectura de Velásquez, en la introducción a *Ordenar la danza*, enfatiza mucho más en esta actitud del yo y la relaciona con el lugar de enunciación que ocupa frente a su pueblo. La voz poética se presentaría como una subjetividad en tránsito y que, por tanto, se plantea desde la fragmentación, la multiplicidad y la pequeñez de las situaciones cotidianas. En este sentido, su decir no parte de una mirada distante (ni compasiva ni condescendiente) ante el otro desprotegido o víctima, sino desde una posición cómplice. El yo se conoce como parte de esa humanidad, se reconoce en la maldad y la crueldad porque las vive dentro de sí (Velásquez, 2004: 17). Esto libraría a la poética de Cardona de un panfletarismo o una mirada paternalista (ídem).

Por último, la tercera perspectiva analiza la mirada que la voz poética posa sobre sí misma, siendo autocrítica e irónica sobre su labor poética. Juan Quirós y Marlene Durán sugieren un mundo interior propio de esta voz que está poblado de interrogantes, voces de angustia, tristeza y melancolía (2012:6). La lectura de Velásquez profundiza sobre la mirada que esta voz dirige sobre sí misma. Uno de los efectos más conmovedores en esta escritura sería la apelación que recibe el lector al identificarse con el enunciador, angustiado por su responsabilidad frente a lo que refiere (2004:17). De tal modo que, cuando la voz poética levanta la mano para acusar, la deja caer

también sobre sí misma; incluye ironía al mirar su propio quehacer (ídem: 16). La crítica señala, en “Del cinismo como lucidez”, lo paradójico de la posición de la voz, vinculada con la figura de autor. Por un lado, se identifica a sí misma como “centro del mundo” y “fortaleza irónica de lo abandonado” (puesto que resiste y habla desde los restos), mientras que, por el otro, se percibe como insuficiente e inútil, y, por ello, como una voz cínica y lúcida (2004:14).

La propuesta de lectura de esta monografía, entonces, consistirá en estudiar la configuración del yo poético tomando en cuenta las tres perspectivas ya expuestas por la crítica: el lenguaje con el que denuncia las situaciones que aquejan a su pueblo; la posición desde donde el hablante mira e interactúa con los otros; y la percepción que la voz tiene de sí misma. Esta última se configura a partir de la interacción que establece con su propio lenguaje y el lugar desde donde se posiciona para articularlo. Considero importante rescatar de esta poética las interrogantes que permiten pensar la relación que el yo entabla con su pueblo, consigo mismo y con su lenguaje, dado que la autora no simplifica el encuentro entre el yo, el mundo y los demás sino, más bien, muestra las tensiones de una subjetividad que debe negociar consigo misma para poder interactuar con otros.

La lectura que realiza esta monografía se estructura de la siguiente forma. La primera parte precisa el bagaje teórico con el que se ha trabajado: la noción del yo en la poesía denominada “social”. Así también, analiza dos maneras de pensar la enunciación en primera persona en Cardona. Una se concibe desde la mirada introspectiva del hablante que observa su condición en el mundo, mientras que la otra surge de otras figuraciones exteriorizadas del yo. En *Rayo y Simiente y Tormenta en el Ande* el hablante poético se desdobra, se percibe fuera de sí; se despersonaliza, diluye su carácter individual, se fragmenta y se deposita en distintos espacios desde donde es posible construir subjetividad. El yo deja de aludir a un sujeto y se convierte en un sitio

vacío para que otras voces lo habiten. Estos movimientos del yo ponen en crisis la manera en que se percibe y se relaciona con los otros.

La segunda parte articula su poesía con la de otros escritores bolivianos y latinoamericanos. La generación del sesenta respondió a la demanda de lo que ya Martí plantearía como “una función de la poesía” que atestigua el mundo, lo plasma en una lengua capaz de llegar al pueblo, denuncia injusticias y reclama ante ello una toma de conciencia y acción (Velásquez, 2017:20). La obra de Cardona participa de este programa de escritura. Su poesía dialoga con la de otros autores a partir de dos instancias: la configuración del hablante frente a una alteridad y la resistencia del yo a distintas violencias instaladas en el lenguaje en los discursos cotidianos, así como en la narrativa histórica que manipula lo que conocemos e identificamos como realidad.

PRIMERA PARTE

La poesía social y la noción autor

Laura Scarano insiste, en varios de sus ensayos⁸, en leer la poesía “social” con toda su complejidad. Según la teórica, la crítica ha reducido a un análisis de contenido la problemática construcción discursiva presente en la poesía española de postguerra en los cincuenta y en la poesía latinoamericana de los sesenta. Estas poéticas corresponden a un programa de escritura figurativa que se apropia de un referente extratextual (realidad) y lo reformula. Se entiende por figuración una representación que, más allá del reflejo o la reproducción, recorta su objeto y lo hace aparecer de otra forma: “la serie social se ve sometida a una representación artística basada en la transcripción y elaboración subjetiva. Realismo producido en un modo de Mímesis que recorta su objeto (realidad) y lo somete a una formulación (la poética) a partir de una selección individual” (Scarano, 1991: 151). Emilio Garroni indica que el referente “real” extratextual que se recoge no alude a la “cosa misma” sino al modo de operar sobre las cosas, de manipularlas (Scarano, 1994: 39). De este modo, aquello que se considera realidad sería, en todo caso, una serie de construcciones aceptadas y circulantes que dicen saber de lo real. Estos discursos sobre la realidad aparecen en la poesía como figuraciones:

Basta volver las páginas de cualquiera de los libros de estos autores canonizados como “sociales” [...] denominados hoy “figurativos” para advertir que en la materia del enunciado se ficcionaliza permanentemente tal realidad, y que la serie social se ve intersectada por un discurso que contextualiza incesantemente sus componentes, obligando al lector a leer críticamente la realidad histórica a través del tamiz de una escritura que se niega como mera invención o juego verbal y se propone como discurso social emparentado con otros discursos y abierto a sus múltiples intersecciones (discurso político, periodístico, historiográfico) (Scarano, 1994: 50).

⁸ Scarano analiza la poesía de Gabriel Celaya, Blas Otero y José Hierro en dos ensayos de *La voz diseminada* (1994). Además de “La constitución de poéticas sociales en el discurso literario hispano” (1994) “Poéticas sociales desde el paradigma realista: Hacia una revisión del canon” (1995), “Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto/posiciones del sujeto” (1997), entre otros.

En este sentido, la poesía no actuaría como un recipiente en el que se depositan modelos de realidad sin alterarlos. Es adecuado preguntar qué hace la poesía al decir y no solo qué dice: “En esta poesía, como en toda práctica poética, no es el ‘contenido’ divorciado de la ‘forma’, sino el proceso simultáneo de semiosis textual lo que se revela como matriz social ‘revolucionaria’ en contra de los dictámenes facilistas de muchos críticos” (1991: 151). Al decir, se reformulan los discursos y representaciones extratextuales, otorgando una mirada distinta del mundo.

La poesía “social” transita por modelos de realidad que se disputan por dar cuenta del presente. Estas poéticas, según Scarano, hacen énfasis en el oficio instrumental de la palabra como signo referencial, en la función indicial y comunicativa del lenguaje (1995:223). De esta manera, la palabra poética “no instaura realidad ni la contiene” (1994:46), permite conocerla. No moldea su referente arbitrariamente⁹ ni da un orden a lo real, más bien se sumerge y escudriña los discursos ya presentes que presumen saber lo que sucede. Al mismo tiempo, expone la necesidad de pensar nuevamente el vínculo (ya no reflejo, ni correspondencia) entre las palabras y las cosas (Scarano, 1994: 77). El discurso poético duda de los saberes oficiales de realidad, recorre con una mirada crítica los discursos que dicen conocer el presente para desenmascararlo: “Por eso, / mis versos resumen el instante angustioso, delirante / loco” (Cardona, poema “Introducción”).

La poesía “social” reúne dos espacios irreductibles: “realidad” y ficción¹⁰. Debe su estatuto ficcional a su “hablar imaginario” y no a la correspondencia o no de sus componentes con un referente externo. El discurso poético se caracteriza, previo a la creación de un mundo imaginario,

⁹ La creación del poeta no surge “de la nada” sino que es una síntesis nueva de datos preexistentes: “semejante a una combinación de imágenes en el caleidoscopio que revelaría formas inesperadas” (1902:97). Para Guyau, el genio artístico, afectado por su época, es un receptáculo de las ideas y sentimientos de una sociedad (1902:87).

¹⁰ La poesía sería ficcional no porque creamos que representa objetos, personas o acciones inexistentes e inventadas, sino porque se considera como tal al acto mismo: “¿Por qué podemos decir que el referente de un discurso ficcional es ficticio? No porque sea ficticio “en sí mismo”, sino porque es un objeto o entidad nombrado o denotado en un discurso ficcional” (Scarano: 1994: 32).

por ser un acto de habla ficcional serio y auténtico. El lector se hace cómplice de un pacto de lectura ficcional que le exige aceptar este acto de habla imaginario como verosímil y suspender los criterios de veracidad. Dado que la ficción trabaja con lo inverificable de la realidad, multiplica las posibilidades de verla y tratarla, evidencia lo complejo de lo real que no se limita a lo verificable (Saer, 2014:11). Al ya no existir un referente objetivo, la ficción se enfrenta con lo problemático y complejo que implica ver esta realidad sin verdades predeterminadas y absolutas. La ficción se sumergiría en lo real con lo empírico y lo imaginario, proponiendo un tratamiento específico del mundo que problematizaría los saberes de lo que consideramos realidad (2014:12).

Ahora bien, la escritura figurativa desautomatiza el pacto ficcional produciendo analogías y correspondencias con referentes extratextuales, obligando al lector a una lectura crítica de la realidad. Se participa de un acto ficcional con el acuerdo de aceptar que el autor actúa semánticamente produciendo realidad ficcional que tiende a la realidad efectiva sin abandonar el ámbito de la ficción que, aun orientada a la realidad efectiva, no se confunde con ella (Tomás Abalejo citado por Scarano, 1994: 45). La poesía, desde su especificidad, advierte estar en vigilia captando todo lo que pasa: “¡Soy el Arte que sueña sin dormir!” (Cardona, “Vigilia”).

Del mismo modo, la instancia enunciativa se ficcionaliza. El yo del poema es de carácter ficcional¹¹. Scarano diferencia una voz *de* la escritura y una *en* la escritura. “De”, porque se trata de un sujeto textual, productor y producto de su propio discurso. Y “en”, ya que, articula un lugar de enunciación, se trata de una voz contextualizada. La voz debe leerse independiente del yo biográfico (persona extra textual e históricamente determinada) y como un producto del discurso

¹¹ Esta cuestión corresponde a una discusión más grande sobre la lírica como género ficcional. Opto por el estado fictivo del yo ya que permite su análisis como una construcción hecha por el lenguaje. La razón principal: si entendemos la literatura como ficción, debemos aceptar a la poesía como parte de ella.

ficcional que lo configura. El sujeto textual solo puede ser conocido por su discurso. En este sentido, no es un concepto fijo que no cambia sino un ser que toma su identidad a partir del discurso que va articulando. Esto hace que el sujeto ya no sea abordado como el dador de sentido esencialista al discurso, sino como un producto heterogéneo y complejo del mismo (Scarano, 1994:93). El yo que emerge de la escritura ejecuta un doble movimiento: establece un lenguaje con el que dice el mundo, al mismo tiempo que se configura con él.

Para entender la voz *en* la escritura es necesario revisar el concepto de “autor”, formulado por Michel Foucault. El autor no debe verse como la persona biografiable sino como un productor de un sentido creado, un yo creador (una función o rol y no como una entidad ontológica). Foucault no niega la presencia del autor en el enunciado, pero cuestiona su carácter absoluto y su papel fundador (Scarano, 1994:16). Destaca al autor como una figura y no como un origen capaz de resolver el texto con explicaciones biográficas. Para Foucault, el autor no deja de desaparecer en el texto, dejando huellas: proyecciones, guiños. Estas marcas delatarían relaciones con lo de afuera, la pertenencia a una formación social: “los puntos de inserción, los modos de funcionamiento y las dependencias del sujeto” (1997: 18). Las coincidencias entre la construcción del yo poético y el autor pueden ser, por ejemplo, la praxis artística, el funcionamiento en la sociedad, el rechazo de valores auspiciados por la cultura oficial, etc. (1994: 163).

De acuerdo con esta noción de autor, las palabras de Jenaro Talens adquieren sentido. Talens no ve un sujeto en la escritura sino un “lugar” desde donde se habla que expone las huellas de un cruce de convenciones sociales y discursivas (Talens parafraseado por Scarano, 1997:19). El yo no dice, sino desde una posición particular, su uso del lenguaje no es neutro, conlleva una lengua, registro, historia, género (ídem.:22). Esta dimensión más histórica y política de la figura del autor permite preguntar al texto no solo qué significa, sino qué identidades proyecta, qué

lugares, voces y cuerpos permite emerger, qué conocimientos construye, desde qué historia y ámbito, por fin quién habla... (Scarano, 1997: 25). Al recuperar el lugar de enunciación con su complejidad, se recoge también el universo de saberes y poderes en el que se ve inscrito. El enunciado, “lo dicho”, presenta ciertas marcas y huellas que delatan las circunstancias de enunciación: no solo desde qué posiciones se dice, sino cómo este que dice se configura ante los otros y en el mundo. El yo en la poesía “social” propone un doble desafío, ver la construcción de la subjetividad en la escritura con su compromiso formal y retórico, pero también analizar su inscripción histórica y cultural (Scarano, 1997: 19).

Cabe recordar que la enunciación puede ser definida como la instancia efímera de producción de discurso en donde se revela el posicionamiento de un sujeto frente al mundo. Entendiendo discurso como la realización de un acto individual, una apropiación del aparato formal del lenguaje. La enunciación es el acto en el que se produce el enunciado. En el capítulo “De la subjetividad en el lenguaje” de *El hombre en la lengua*, Emile Benveniste dice que la enunciación es un acto individual en donde el locutor se apropia del lenguaje generando un discurso propio (Benveniste, 1978:85). El lenguaje, para este teórico, no es un instrumento del hombre, sino una propiedad que lo constituye: “Nunca llegamos al hombre separado del lenguaje... Es un hombre hablante el que encontramos en el mundo, un hombre hablando a otro, y el lenguaje enseña la definición misma del hombre” (ídem.:180) El hombre se convierte en sujeto una vez que entra en el lenguaje ya que entra en un código cultural desde donde puede decirse y ponerse en comunicación con otros. Para Benveniste el hombre se constituye como sujeto en y por el lenguaje ya que en él se funda el concepto del “ego”. La subjetividad vendría a ser la capacidad del locutor de plantearse como sujeto en su discurso (ídem.:118).

Por otro lado, la figura del poeta se presenta como un hombre común, precario e insuficiente, a diferencia del sujeto lírico, privilegiado¹² con una visión superior capaz de develar misterios ocultos y crear realidad con su palabra. El poeta aparece circunstanciado, afectado por una realidad que lo interpela y rompe la polaridad poeta-hombre y poesía-vida (ídem.:74). Pertenece a un tiempo, a un espacio geográfico, social e histórico desde donde dice. Según el filósofo Jean Marie Guyau, el poeta se colocaría como un receptáculo de su sociedad capaz de captar las ideas y sentimientos que en ella se mueven (1902: 97). En este sentido, no se limitaría a las realidades de una vida individual, indica Fernández Retamar, sino asumiría la dimensión colectiva de su expresión (2007:126-127). El poeta mostraría en lo subjetivo una dimensión social, gracias a su sensibilidad que es capaz de dejarse afectar por lo que ocurre en varios niveles: “A eso llamo social, a ese recóndito sentirse herido por todo y nada, por ‘yo mismo’ y ‘nosotros’” (Cardona: 1976).

Mónica Velásquez, en su tesis de doctorado *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*, señala que el autor, en tanto yo creador, se disfraza cuando entra en el poema. Existen distintos grados de distancia entre el hablante y la figura del autor. En un primer grado, el nivel de caracterización del enunciador es indeterminado y supone un vacío que suele ser llenado con la figura más cercana que conoce el lector: el autor. Este tipo de configuración es la que predomina en la lírica. El segundo grado es posible cuando existen datos biográficos o de contexto del autor. El enunciador del poema no pierde su categoría ficcional, más bien, da a conocer un “correlato autorial”, es decir, una puesta en escena del autor que se configura a sí mismo y a su contexto como otro ente de ficción paralelo a sus personajes, no superior. En

¹² La poesía social se trata de una producción diferente a las poéticas de estética modernista y vanguardista que consisten en la autonomía de la obra artística, el trascendentalismo del arte, la figura del artista como demiurgo y el lector minoritario (1994:47).

otros casos el autor proyecta su nombre o características en un hablante que puede ser su alter-ego: “...Esas coincidencias” deben ser entendidas como proyecciones del autor en el enunciante, pero no como una transcripción sincera de su experiencia real, pues media entre ellas un trabajo de creación y de lenguaje” (Velásquez, 2004: 320). Un grado intermedio es cuando las marcas que caracterizan al enunciador son borradas. En este nivel el enunciador es percibido de forma despersonalizada. Existen otros grados más complejos como el enmascaramiento, cuando el autor configura hablantes parcialmente caracterizados y el personaje cuando aparecen hablantes claramente caracterizados y diferenciados de la voz del autor (ídem).

En la poesía de Cardona, es posible diferenciar dos hablantes: un yo que se construye como sujeto fragmentado, en crisis, y otro que se presenta como un sitio vacío capaz de dar paso a otras voces. El primero, guarda menos distancia con la figura del autor; el poeta puede proyectar ciertas características suyas en el hablante o enmascararse en él, formular otra versión de sí mismo (Velásquez, 2004: 97); el segundo, se distancia y postula al yo como lugar que acoge distintas representaciones (Scarano, 1997:19). Según Laura Scarano el “correlato autoral” permite que el autor se configure como un ente de ficción paralelo a otros personajes o voces presentes en el mundo poético. En Cardona vemos un primer hablante que reflexiona sobre su propia voz y la relación que tiene con quienes lo escuchan. Cardona proyecta en este hablante varias preocupaciones sobre su escritura. Este yo se va fragmentando hasta que aparece vaciado de sí mismo y logra que el “yo” sea un lugar para otras voces caracterizadas y distintas a la suya.

La mirada introspectiva de la voz poética

En la poesía de Cardona el hablante enuncia desde el pronombre yo¹³. Su poética propone este lugar de enunciación como el más adecuado para tratar el contexto conflictivo que figura y que permite conocer el mundo desde distintas perspectivas. Paradójicamente decir desde el yo, lejos de ensimismar al hablante, lo desprende de una imagen compacta de sí y lo extiende a otras maneras de estar y decir lo que sucede en su contexto. Como ya señaló la crítica, el yo en Cardona no se filia a una manera de mirar el mundo, sino que se mueve entre diversos espacios de subjetividad disponibles en su entorno.

De esta forma, se recurre al yo por su rango de movilidad, es decir, su flexibilidad para transitar por diversas maneras de mirar y estar en el mundo. El yo se presenta como un lugar de enunciación compatible con figuras y lenguajes muy distintos entre sí. Como lugar, es encarnado por distintos yos. Sin embargo, no lo abarca todo y tampoco quiere hacerlo. Destaca nombres y posturas de “otros” para evidenciar posiciones diferentes a la suya con las que se relaciona. Por ello, muestra las tensiones de su subjetividad¹⁴ ante lo que considera distinto, expone sus angustias e interrogantes ante su encuentro con el “otro” desprotegido, marginal, indiferente, cómplice. Se conoce al yo poético gracias a la relación que establece con su entorno social indispensable para comprender su circunstancia.

¹³ Según Emile Benveniste, los pronombres no se refieren a un sujeto pre-existente a su enunciación, más bien son formas vacías que solo son ocupadas cuando se enuncia. En este sentido, el pronombre yo es una forma que le permite a la voz aparecer.

¹⁴ La subjetividad vendría a ser la capacidad del locutor de plantearse como sujeto en su discurso. Se entiende como subjetividad la particularidad mirada del yo con la que percibe el mundo y se concibe en él. El lenguaje permite la subjetividad dado que contiene las formas lingüísticas apropiadas a su expresión, y el discurso provoca su aparición; propone, en cierto modo, formas “vacías” que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su “persona” (Benveniste, 1978: 80).

Para analizar lo problemático de esta enunciación es necesario comprender las maneras en que se configura el yo. Con este propósito, esta monografía propone analizar la conformación de una mirada introspectiva del yo que observa su condición en el mundo. Esto ocurre por medio de dos mecanismos: el desdoblamiento y la despersonalización. Scarano propone en su lectura distintitas modulaciones colectivas del yo, una consiste en el desplazamiento a otros espacios de subjetividad, expuestos en los pronombres tú, nosotros, él, con la intención de construir un yo colectivo que fusionaría al hablante con la otredad y socializaría el acto poético (1994: 84). El yo daría cabida, como lugar de enunciación, a otras voces que complejizarían el estatuto existencial del hablante, logrando un texto polifónico (ídem.; 85). Los desplazamientos indicados por Scarano ocurren en la poesía de Cardona, cuando el yo se desprende y se coloca en el mundo como “voz”. Gracias a su canto, el hablante sufre un desdoblamiento que lo hace no solo ocupar su posición, sino salir de sí y estar dirigido al oído ajeno. El poema “Agripino” de *Tormenta en el Ande* muestra esta condición:

El mozo de las eras inconformes, Agripino
dejó al suelo la voz, chueca y transida,
gritó en vano
tanta excusa doliente, tanto silencio astroso
tanto ruego,
que un día se quedó retina fría (Cardona, 1967: 65).

El nombre de Agripino proviene del vocablo *agrippa* que significa malparido o de parto penoso. No solo alude a una conflictiva manera de entrar al mundo, sino de estar y decir en él desde una posición de inconformidad, de malestar. Por esta razón, se caracteriza a la voz de Agripino como torcida y angustiada, como un grito. Sin embargo, sus destinatarios la ignoran y la vuelven infértil con tanto silencio y excusa ante su ruego. La identificación del yo con Agripino sucede cuando deja de hablar de él en tercera persona y dice: “Yo grité en vano/ y me escupió la

calma/ chueca mi voz saltó y se enredó en las venas” (ídem.: 67). El yo habría sido ocupado por la voz desprendida del personaje. Si bien el grito de Agripino no ha podido alterar la indiferencia de los otros, su voz se enreda en las venas, en lo vital, en lo que todavía podría afectar. El poema nos permite pensar al yo como una voz que encarna la molestia y deposita su palabra para que otros la escuchen.

El yo desdoblado exige un tipo de oyente. El hablante quiere mostrar todo el horror y malestar que atestigua en el mundo. Exige un lector que se sitúe en el desasosiego. En el poema “Apóstrofe” señala las circunstancias en que su discurso podría captarse: un estado anímico, afectivo, corpóreo y mental:

Leedme
cuando os quemen las vísceras en la noche del espanto
cuando sintáis sobre los hombros
la viga que os cargaron por esclavos.
Ni con madre, con hijos, con esposa me busquéis;
leedme sollozando
que hay tedio y cólera en mi ser,
y miedo
de llevar adherido este mal rostro
hasta el final del tiempo... [...]

Entonces será bronca mi voz, mis pies de fuego
sin hora para ver, sin el silencio
para sentir y comprender
el ritmo
de todo lo que existe y lo que pasa
lo que llega girando en círculos oscuros
al cerebro del mal (Cardona, 1960:70).

Las condiciones de lectura que propone el yo para quien escuche su voz son una manera de resistir a la interpretación de un lector desatento. Si bien ofrece su canto, no desea que su tono, la manera que tiene de decir el mundo (mostrarlo), pase desapercibido. No desea que quienes la lean estén cómodos, en una situación hogareña de calma. A la vez, no quiere ser situada en una

identidad única, por ello teme llevar un mal rostro adherido. En este sentido, la propuesta de Scarano sobre las modulaciones colectivas del hablante adquiere más complejidad si se piensa al yo como un lugar que, aun en sus desplazamientos, no disuelve del todo las miradas de quienes lo situaron. Por ello, no acepta que comprendan su voz desde una perspectiva única que simplifique lo que sucede, no desea un único rostro. El yo no pide una interpretación ni sentido definitivo para su palabra, sino circunstancias de lectura que involucren al lector y lo hagan reaccionar de manera adecuada. La rabia de su voz será percibida por aquellos que no ignoren el horror que perciben. De aquellos que se sepan inmersos en este “ritmo” de lo que sucede, es decir sean conscientes de cómo su entorno funciona y la participación que tienen en él. El yo reclama empatía, es decir, esa posibilidad de comprender al otro que saque del confort a quienes la escuchan.

En varios poemas se presenta un correlato autoral que hace al lector asimilar al yo con la figura del autor. En el caso de este poema, pensaríamos que habla el autor por las referencias a un lector. Existe una ilusión que identifica la situación discursiva con la contextual gracias a marcas deícticas personales y alusiones a hechos biográficos. El correlato produce referencialidad con la serie social, pues este discurso poético indaga con las realidades históricas y sociales. Si bien, el yo poético no puede identificarse con Cardona, ya que se trata de una construcción ficcional que se sostiene a partir del lenguaje y la lógica que se instaura en el texto, existe una presencia de la figura del autor en tanto creador. El correlato autoral no anula lo fictivo del poema, lo potencia al poner a circular entre otras subjetividades paralelas la de un enunciador que puede dialogar con el poeta. En este caso, la intencionalidad del yo tiene guiños con la intencionalidad de la figura el autor. Se exponen de alguna forma las estrategias discursivas que usa para manipular el sentido del texto.

Así también, en la primera parte del poema “Huellas” el yo denuncia la apatía de su entorno, dado que no encuentra interlocutores ni respuestas: “Ni poco caigo,/ ni bastante hiere/ golpe de ruina que me niega asilo;/ tomo la herida y se la presento al roble / el tronco se estremece/ y no la vida” (Cardona, 1960: 9). Ante las desfavorables condiciones que le ofrece el oído ajeno, el yo se resiste a ceder:

Desde el negro lagar de los olvidos
manchado vino
me ofreció el cansancio;
—muere— dijeron
las voces de la angustia
¡y no morí bebiéndome un calvario! (ídem.:10).

A pesar del olvido y la embriaguez en la que se ha sumergido la voz a causa de sus oyentes, el yo se resiste a renunciar a la impresión que capta del mundo y traga lo que otros no soportan. El yo no está dispuesto a negociar con la indiferencia de su entorno ni de su lector. El desencuentro que sufre con su medio ocasiona que la voz poética cuestione insistentemente su condición respecto a los demás, como sucede en el poema “Reparto”, donde el yo muestra que no puede vivir aislado:

Me guardé en rincones para mí
mas las arañas, se nutrieron de mis ojos,
corrieron por mis venas
y perforaron las llagas de mis hombros (Cardona,1960:47).

Los ojos, venas, llagas atravesadas por las arañas sugieren una interioridad devorada. La imagen del cuerpo ahuecado muestra cómo el yo es afectado por lo que percibe y termina borrando la distancia entre lo que estaría fuera y dentro de su organismo. El fragmento muestra cómo no existe un resguardo para el yo, ni siquiera en el repliegue, dada la lucidez de su palabra y su oposición ante la desigualdad.

Una de las preocupaciones más fuertes de esta poética es la distancia entre el yo y los “otros”. En la primera parte del poema “Pórtico del hombre”, el yo insiste en que puede desprenderse de sí y borrar su individualidad para estar con los otros: “No creo que en la vida estemos siempre/ intensamente tristes/intensamente fatuos, / intensamente solos. / Hay horas en que el hombre/ es un nacer burlado[...]” (Cardona, 1967:16). A manera de burlar esta soledad, el hablante despersonaliza su voz, hace que su lugar de enunciación ya no le pertenezca a él solamente, lo comparte con otros que puedan identificarse con su situación como muestra en el poema “Y ahora soy nadie”: “Como extinguido trueno/ ahora soy nadie, /con la nada que vale/ una pestaña borrada de la mina” (Cardona, 1960:21). El yo transfigura su condición de sujeto definido; su decisión de “repartir” el lugar de enunciación, señala Scarano, convierte al yo en un espacio vaciado de individualidad que se declara disponible, ubicuo y se autodefine como cualquiera: un nadie que puede ser llenado por todos (1994:96). En la poesía de Cardona, el yo entrega su carácter distintivo a lo impersonal. Muestra lo que implica dejar de ser “alguien”, dejar de ocupar un lugar propio y renunciar a los privilegios que traería consigo una identidad. Acompaña a los otros y se mira entre ellos como uno más. Dice “soy” nadie y se arriesga a las secuelas de no estar en un sitio, no tener nombre ni forma, aunque llega a ser habitado por muchos otros sin nombre. En la cuarta parte del poema “Pórtico del hombre” el yo se contempla inmerso en las sombras, en lo indefinido:

Mi presencia es una vieja cántiga de multitudes,
prieta de nombres, aburrida de formas
con gusto a vino ajado y melodrama,
suele salir corriendo por las calles
y quedarse a dormir junto a las sombras (Cardona, 1967:20).

La voz acompaña a las sombras, figuras recurrentes que aluden a lo que no tiene rostro, pues se caracterizan por ser la proyección de un cuerpo en lo indefinido, donde apenas se contornea su forma. El yo se está como una cántiga, composición del poeta juglar que lejos de ser una

creación individual, pasa por distintas voces y demuestra un saber popular interpretado por quien la canta. La voz se vuelve impersonal. Así también, el yo no solo convive con las sombras, sino que busca intensificar su presencia. Más que dibujar rasgos en estas figuras oscuras o brindarles una “identidad”, opta por evidenciar su condición inmersa en las tinieblas: “El muro de las ciénegas repetía: /si has de tomar la noche / cúrvame el pavor y haz la sombra intensa”. (Cardona, 1967:14). No busca remediar la situación, sino mostrar su naturaleza terrible.

Así pues, en el poema “Reparto” el yo altera su estatuto existencial. Decide darse a lo roto (herido, fragmentado) y se enfrenta a la hostilidad de los demás:

Y yo que estoy en todas estas cosas rotas
les digo:
—¿No os conseguí con lucha?, ¿no me costáis el alma? [...]

Siento frío en la voz

y al lobo busco y le doy,
al que me arrebató, doy,
al que me hiere doy

¿Cómo pude vivir tan sola? (Cardona, 1960:49).

En este sentido, el yo se presenta ausente de sí. La sensación del frío en la voz sugiere, a diferencia del calor, que el cuerpo no concentra su energía, no se contiene ni brinda cobijo, está en un despojo de sí. Esta condición del yo puede percibirse también en la tercera parte de “Pórtico del hombre” en el que la voz presenta su “tono” similar a un cocuyo, bicho nocturno portador de luz:

Cuando es cocuyo¹⁵ el tono de tu voz a muerte incita,
y de verter mi oído todos los bajíos de la tarde

¹⁵ Insecto de la familia de las luciérnagas que se caracteriza por desprender una luz azulada en la noche.

quedo seca de mí,
enarenada de mi propia ausencia [...]

Rigor de sangre es rigor de muerte
caricia de fantasmas, en celada de escombros
lo demás está urdido y vacuo (Cardona, 1967:18).

A pesar de su atributo lumínico, su lucidez, esa capacidad de percibir aquello aparentemente sin vida que se resiste a desaparecer: fantasmas, escombros, la voz se expone a la caricia de lo que ya no está, de la muerte. La voz señala que “Morir es tiempo de conjugar la vida” (ídem.:22) y muestra cómo la pérdida de sí misma, le posibilita sumergirse en otras maneras de sentir, pensar y vivir esta realidad. En este sentido, la voz dice estar ‘enarenada’¹⁶ de su ausencia, pues a partir de la constante pérdida de sí se convierte en un espacio fértil. El yo se “fertiliza”, se prepara, se hace disponible para otras voces.

La despersonalización no supone una ausencia total del hablante, dado que aparecen rasgos intermitentes de su voz. Mónica Velásquez en su tesis de doctorado afirma que la figura del poeta se ve envuelta en un juego de oscilaciones entre personificación y cancelación, entre personalidad e impersonalidad (2009: 12). La despersonalización hace al hablante ceder su lugar protagónico al lenguaje, hace al “yo” no corresponder a un nombre, a alguien. La despersonalización implica un dejar de ser uno para sentir y vivir como otro, lo cual afecta a cómo se mira el mundo (ídem.:36). En la primera parte del poema “Prólogo a la locura” se desarrollan dos perspectivas simultáneas del hablante: de aquel que se sabe despojado de sí mismo y de aquel que se ha desprendido e instalado en otros espacios:

Se abrió una puerta,
la única escondida en el agujero de la noche
por ella huyó mi alma y se ausentó,

¹⁶ Enarenar es una técnica de cultivo que consiste en cubrir el terreno constantemente con arena para conservar la humedad de la tierra.

y no la alcancé jamás desde ese día,
las máscaras surgieron doquier vaya
y donde toque (Cardona,1967:71).

Se crea una distancia entre el yo y su voz con la que ya no se identifica. Pero, ¿qué consecuencia le trae al yo estar fuera de sí, “ausente de sí mismo” y confundido con todo lo que toca? Una posible respuesta sería mirarse como un “otro” incompleto, herido y deformado no solo por el oído ajeno sino por la realidad terrible que mira. Otra opción sería convertirse en un lugar que aloja otras subjetividades, por ello, ocupa máscaras que no esconden un rostro. Así también, el yo, distanciado de sí, le habla a su propia voz: “[...]tenías que crecer, / no importa con muñones, no importa con renqueras, / no importa con odios / y fistulas y ceguera” (ídem.:75). Este poema muestra cómo ya no existe un cuerpo ileso, sino uno accidentado que funciona y se sigue moviendo a pesar de sus carencias y compensaciones. El mecanismo de desdoblamiento y el de despersonalización evidencian que no existe un yo sustancial, sino éste que se fragmenta, cambia y se adecua. La imagen muestra un cuerpo que transita “no importa” con dolor, resentimiento y discapacidad.

La ausencia que sufre el yo de sí mismo le permite una mirada autocrítica de su propia palabra: “Tal vez deseabas hacer de ti / a fuente promisoro / pero te encontraron las aguas detenidas / y los juncales rotos” (ídem.: 76). El yo aspiraba a ser algo más pleno y potente pero vinieron a su encuentro los pantanos y lo roto, quedó accidentado. Más adelante en el mismo poema, el yo denuncia el lenguaje sombrío con el que su voz nombra el mundo: “Las formas lóbregas son tuyas, / costras de tiempo clavadas en silencio, / sangrantes y dolidas” (ídem.:77). Al yo le molesta lo que le sucede a su voz fuera de sí, ese “estarse guardada” sin llegar al otro, ese estar inmersa en lo descompuesto, podrido, y solo acumular desprecio: “Tú no sabes ser mortal, hueles a moho de oro viejo/ de moneda guardada/ de asco, de asco” (ídem.:78). El yo vuelca el asco sobre sí. Esa

sensación se caracteriza por ser una respuesta física ante lo desagradable, ante algo que no se soporta. El asco sería una reacción ante un mundo y una imagen de sí que rechaza y no puede interiorizar. Aunque el yo lamenta el costo de su posición, la reconoce como el único sitio de resistencia ante lo que percibe.

Los mecanismos de colectivización en Cardona se complejizan, dado que el yo observa lo que le sucede cuando se fragmenta; logra una reflexión introspectiva. La presencia del yo desdoblado y despersonalizado modifica la percepción que el hablante tiene de sí y de su lenguaje, plantea distintas interrogantes. En su desdoblamiento se cuestiona: ¿quién soy fuera de mí, entregada al otro como voz? ¿Cómo llega mi palabra al oído ajeno? En su despersonalización, el lector, a su vez, pregunta: ¿qué implica renunciar a una identidad? ¿qué voces y subjetividades ocupan el “nadie”? Ambos mecanismos conducen al yo a extrañarse de sí y formular: ¿qué relación tiene el hablante con su voz? ¿qué le sucede ante el mundo que percibe y revela con el lenguaje?

Para producir un discurso social capaz de expresar la ausencia de respuestas totalizadoras, valores absolutos, la precariedad constitutiva del hombre y de su historia, la poesía social, señala Scarano, pone a la enunciación en crisis¹⁷. La poética de Cardona es capaz de dialogar con esta propuesta añadiendo una reflexión introspectiva del yo. La enunciación será un problema fundamental para la poesía social debido a que el yo poético reflexiona sobre su manera de interactuar con los otros a los que mira y dirige su palabra, en ese sentido, se cuestiona a sí mismo e indaga sobre su propia voz. A pesar de que burla provisionalmente su soledad con su canto, es consciente de su irremediable posición provisional que la diferencia. En su condición de voz no puede estar aislada, entrega su voz a otro con la intención de incomodarlo. En su

¹⁷ Se propone un sujeto en proceso de dispersión, disociación y colectivización en diferentes niveles: la figura del poeta, el correlato autoral, las modulaciones de la voz poética y la instauración de un sujeto fragmentario (1994: 69). Esta monografía se ocupa de las modulaciones de la voz.

despersonalización el yo se vacía y habla como cualquier otro, se mantiene sin rostro. En ambos mecanismos se presenta un yo lúcido que sufre un extrañamiento en sus desplazamientos. Esto ocasiona que evidencie cómo su voz se dirige al otro y en qué condiciones puede ser comprendida. El yo evidencia la imposibilidad de hallar su voz intacta y continúa indagando cómo puede estar con otros.

Personajes y monólogo dramático

Otra manera de conocer al yo es observar cómo se posiciona y muestra en el mundo con figuras caracterizadas que lo encarnan e interlocutores que elige. El yo se mueve por diferentes lugares de enunciación, fragmenta la imagen que elabora de sí mismo y da a conocer la relación que establece con otros. Es posible pensar al yo como un lugar al que acuden otras voces circulantes en su contexto.

El yo es visitado por otras voces e interlocutores que exponen distintas maneras de ver el mundo y de estar en él. El hablante se retira momentáneamente y da paso a otros yos. Su ausencia no es gratuita, se convierte en un espacio capaz de albergar otras subjetividades. El yo se va vaciando para ser habitado por otras voces caracterizadas que reflexionan sobre su posición en el mundo y entre los otros, aquellos que los rodean, así como sobre su relación con el lenguaje. Todas estas preocupaciones son recurrentes en la poesía de Cardona y dialogan con el primer hablante cuya relación con la figura del poeta es más cercana. Los personajes que aparecen son identificados por el lector ya que son conocidos fuera de los poemarios, aparecen en otros textos o discursos.

El recurso intertextual hace al lector recurrir a otros textos para ver la relación entre los personajes históricos o bíblicos a los que se alude y la lectura o versión que se elabora de éstos en el poema. Milenka Torrico en su tesis “Reflexiones Maquiavélicas” muestra al monólogo dramático, poema

caracterizado por un hablante en primera persona, como una construcción ficcional compleja en la que se realiza una lectura poco usual del personaje que se presenta como yo poético (2017: 126). Torrico señala que si bien existen rastros de la figura del autor en el personaje, estos corresponden a las elecciones y preferencias de un lector, más allá de una finalidad lírica, es decir, de la elaboración de una máscara con la que el autor se expresaría (ídem.: 34). Estos personajes poéticos se construyen desde la “caracterización” con atributos que los distinguen y diferencian del autor (ídem.:33). El poema dramático permitiría incluir yos distintos e independientes entre sí (ídem.; 133). Vale la pena preguntar ¿cómo aparecen estos personajes y se encarnan en el yo, entendido este como un lugar de enunciación?, ¿cómo son las miradas que posan sobre el mundo, los demás y sobre sí mismos?

Uno de los personajes que encarna al yo es Pedro, discípulo de Jesús. En la Biblia, Jesús nombra a Simón “Pedro”, dado que sería el encargado de fundar la iglesia, predicar el evangelio y con él vencer el mal. El personaje adquiere un rol, delegado por un mandato divino:

Y yo también te digo, que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia; y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella.

Y a ti te daré las llaves del reino de los cielos; y todo lo que atares en la tierra será atado en los cielos; y todo lo que desatares en la tierra será desatado en los cielos (Mateo 16: 18-19 RVR, 1960).

Recurro a la versión de Mateo ya que: “[...]intenta presentar a Jesús no solo como el Mesías sino como el hijo de David[...]” (Biblia Plenitud, 2008: 1183). Es decir, enfatiza la estadía de Jesús como humano. La versión Mateo, otro apóstol de Jesús, parte de un testigo directo de su paso por la tierra. En cambio, el evangelio de Juan¹⁸, su discípulo amado, se enfoca en la labor divina

¹⁸ El evangelio de Juan contiene dos episodios interesantes. Pedro no quiere que Jesús le lave los pies. Según Ratzinger, este acto contrasta con su idea de la relación entre maestro y discípulo y con su imagen del Mesías. “En el fondo, su resistencia a dejarse lavar los pies tiene el mismo sentido que su objeción contra el anuncio que Jesús hace

de Cristo: “Conducir a sus lectores a una fe sólida[...] El evangelio presenta a Jesús como el unigénito hijo de Dios que se hizo carne[...] para Juan, la humanidad de Jesús implica esencialmente una doble misión: 1) como ‘el cordero de Dios’, Él procuraba la redención de la humanidad; 2) a través de su vida y ministerio Él reveló al padre” (Biblia Plenitud, 2008: 1340). Tampoco acudo a la versión de Marcos, amigo de Pedro, ya que no resalta la presencia de este personaje, sino la labor mesiánica de Jesús (ídem.; 1244). Quizás Marcos elige ser fiel a la experiencia de su amigo Pedro, quien se siente culpable de refutar la misión divina de Cristo y por ello prefiere hacer énfasis en otros aspectos. Tampoco recurro a la versión de Lucas ya que a éste le interesa la evidencia histórica, los hechos objetivos y no tanto las vivencias subjetivas del personaje que nos interesa (ídem.; 1278).

Jesús establecería una correspondencia entre la tierra y el cielo, advirtiéndole a Pedro que todo lo que haría en su presente físico afectaría en otra vida. Uno de los episodios más conocidos de Pedro es cuando aprisionan a Jesús en la última cena y él, por salvarse, niega conocerlo en tres instancias:

Pedro estaba sentado fuera en el patio; y se le acercó una criada, diciendo: Tú también estabas con Jesús el galileo.

Mas él negó delante de todos, diciendo: No sé lo que dices.

Saliendo él a la puerta, le vio otra, y dijo a los que estaban allí: También éste estaba con Jesús el nazareno.

Pero él negó otra vez con juramento: No conozco al hombre.

de su pasión” (2011: 51). Pedro no es capaz de ver a Jesús al servicio de otros, por eso, no desea que muera crucificado. Así también, en otra ocasión, Pedro intenta mostrarle a Jesús gestos de complicidad y le pregunta por qué no podría acompañarlo en la muerte y hasta afirma que daría la vida por él. Ratzinger recuerda el episodio de los Olivos cuando Pedro desenfunda su espada y corta la oreja a un soldado romano para defenderse a su maestro y la contrasta con la escena en que lo niega tres veces por miedo (2011: 52).

Un poco después, acercándose los que por allí estaban, dijeron a Pedro: Verdaderamente también tú eres de ellos, porque aun tu manera de hablar te descubre.

Entonces él comenzó a maldecir, y a jurar: No conozco al hombre. Y en seguida cantó el gallo.

Entonces Pedro se acordó de las palabras de Jesús, que le había dicho: Antes que cante el gallo, me negarás tres veces. Y saliendo fuera, lloró amargamente (Mateo 26: 69-75).

Las circunstancias hacen al personaje negar a su maestro, aun cuando no era su intención; en este sentido, se traiciona a sí mismo. La gente reconoce a Pedro por su forma de hablar, de la cual puede intuirse una amistad con Jesús. Sin embargo, él se esfuerza por mostrar que no lo conoce, niega, maldice y jura. Su lenguaje, que en un principio evidencia el cariño que tiene con Jesús por su familiaridad, se pervierte. En el poema “Pláticas de Pedro”, la voz de Pedro encarna al yo y se identifica como el más indigente de los hombres debido a que carga consigo los restos de Dios: “Yo, Pedro, / el más mendigo de los hombres / traigo la ceniza de Dios / en el pecho sediento” (Cardona, 1960: 97). Este gesto se relaciona con la tarea que Jesús le encarga. Pedro, como testigo de la vida de su maestro, se hace responsable de recordar su ausencia y sacrificio, se hace cargo de fundar la iglesia. Labor terrible ésta de cargar con la ceniza de su Dios, símbolo que representa la fugacidad de la vida: “pues polvo eres, y al polvo volverás” (Génesis 3:19) y su estadía humana. En el poema “Cristo” publicado en la revista *Presencia* Cardona hace énfasis en el cuerpo de Jesús, rescata su cotidiano, señala que bebió, comió y estuvo bajo el sol. Lo retrata como un hombre al que lo han despojado de su carácter humano, de su nombre y su muerte opacados por la figura de redentor:

Cristo nació un día desvestido de nombre
con una cruz que rueda
sobre el poco de verde que de los viejos
musgos aún gotea,
quizá ya nunca más suba a predicar

la vida,
porque la muerte es pura,
y hay tanto que seguir viviendo, tanto todavía
que Dios morirá un día denso, un día gris, un día seco
en que el hombre
haya dejado a Cristo sin figura (1970, s.p.).

Pedro tuvo que percibir el sufrimiento de su amigo y maestro, sin poder evitarlo. No fue capaz de impedir la muerte de Jesús, ni refutar el mandato divino. Por ello, siente una desazón por lo que no dijo a pesar de atestiguarlo todo: “Y aunque todo lo vi/ no pude decir: – ¡basta..!/ porque/ no tenía boca, sosiego, amor/ ni forma” (1960: 99). Pedro plantea al amor y a la forma como construcciones que elabora de manera posterior a la escena terrible que recuerda. A pesar de que no tuvo boca para impedir lo que sucedía, ahora, en el tiempo presente, puede hacerlo. Pedro adquiere distancia con su faceta doblegada y puede postularse como aquel que quiso gritar “basta” y detener el padecimiento de su amigo. Esta versión del personaje se sugiere en la Biblia cuando Pedro aconseja a su maestro no asumir su misión. Sin embargo, su palabra no es tan contundente como en el poema:

Desde entonces comenzó Jesús a declarar a sus discípulos que le era necesario ir a Jerusalén[...]; y ser muerto, y resucitar al tercer día.

Entonces Pedro, tomándolo aparte, comenzó a reconvénirle, diciendo: Señor, ten compasión de ti; en ninguna manera esto te acontezca.

Pero él, volviéndose, dijo a Pedro: ¡Quítate de delante de mí, Satanás!; me eres tropiezo, porque no pones la mira en las cosas de Dios, sino en las de los hombres¹⁹ (Mateo, 16:21-23).

¹⁹ El propio Jesús sintió espanto alguna vez ante su misión, mostrando su condición de hombre común: “Entonces Jesús les dijo: Mi alma está muy triste, hasta la muerte; quedaos aquí, y velad conmigo. Yendo un poco adelante, se

El Pedro del poema se caracteriza por la lucidez dolorosa y descarnada con la que ve su circunstancia sin tapujos. El sosiego y el amor aparecen como lo que él no encontró sino después de la escena que desprecia. La falta de forma, lenguaje, para refutar el “destino” de su amigo, hace de Pedro un ambulante que no descansa: “Así sea la vida / para el cuerpo ambulante / entre espinas y fuegos / Y al hombre que buscaba su destino/ le advertí: / –La tierra es tuya, / el cielo no” (ídem.:100). Pedro aconseja al hombre prestar atención a su circunstancia en la tierra pues es la que le corresponde²⁰, a diferencia del fragmento ya citado de la Biblia donde Jesús le dice que lo que ataría y desataría en la tierra sería igual en el cielo. En el poema Pedro destaca su figura de amigo y discípulo antes que su rol como fundador de la iglesia al que se opone y cuya intención trasciende al presente que vive. El personaje reivindica su condición humana, de cuerpo que transita errante entre lo que pincha y quema (molesta y duele).

La actitud de Pedro tiene su eco en la mirada introspectiva del hablante que se encuentra con lo roto del mundo y cuya palabra no cesa de decir esta miseria de lo humano de la cual es testigo y, en parte, responsable. Por ello, denuncia lo degradado del mundo, pero no deja de reprocharse por su papel ante todo eso. Se evidencia una relación ambigua con el lenguaje que expone una realidad que no es posible revertir. El yo muestra la realidad descarnada que percibe, la denuncia, pero sabe que también la produce ya que forma parte de ella y no puede alterarla. Se da paso a la problemática voz de Pedro, personaje del imaginario católico, no para destacar su

postró sobre su rostro, orando y diciendo: Padre mío, si es posible, pase de mí esta copa; pero no sea como yo quiero, sino como tú (Mateo 26:38-39).

²⁰ Ratzinger señala que Pedro no se fija en la profecía de la resurrección. Solo percibe el anuncio de la muerte y de la dispersión (2011:101).

condición de traidor, mártir ni víctima que cumple una misión que lo trasciende, sino de amigo que todo lo vio, refutó y que ahora da cuenta de lo que pasaba. La lectura que el poemario muestra de Pedro da a conocer no solo otra versión sino interpretación del personaje bíblico. Pedro se rebela contra una realidad que no soporta, muestra lucidez e impotencia.

La lectura que elabora Cardona de Pedro da a conocer preocupaciones poéticas de la escritora; como ser la impotencia de cambiar lo que sucede, incluso siendo testigo lúcido de la crueldad e injusticia. Pedro muestra una mirada crítica hacia el propio lenguaje que no pudo rebelarse contra las circunstancias y por ello se reprocha. No obstante, al mismo tiempo el lenguaje materializa, hace visible el dolor y la injusticia que Pedro atestiguó. Este personaje representa la voluntad dar cuenta de lo que sucede con un lenguaje que ha sido buscado y elaborado para mostrar sin tapujos el horror y señalar la responsabilidad que uno tiene antes tales circunstancias.

Otro personaje que ocupa el yo es Tupaj Katari, conocido por ser un líder del levantamiento indígena contra los españoles en 1780. Al igual que Pedro, Julián Apaza relega su nombre para llamarse de otra manera y justificar el rol que asume: Tupaj Katari (serpiente del sol) (Valencia 1950:80). Según Alipio Valencia, quien sintetiza muy bien cómo se leía la figura de este personaje en la época en que escribe Cardona, Tupaj fue un caudillo que supo intuir el ánimo colectivo de su clase (india) y se percató de su lugar no privilegiado respecto a los españoles, criollos y mestizos. El indio era pues la “carnaza común” (ídem.:11) de una sociedad hostil. Según Valencia, Julián Apaza fue un huérfano que pasó por varios oficios que le permitieron vivir de cerca la injusta condición de los mitayos. Si bien su insurrección fue derrotada y no cambió la condición del indio en su entorno social es un antecedente importante para otras revoluciones. Tupaj ha sido una de las figuras más utilizadas por los grupos guerrilleros, políticos, sindicalistas, hasta ha dado nombre a escuelas. Julián Apaza se convierte en un símbolo no solo de la rebeldía india, de la insurrección

y resistencia (ídem.:71). Para Alipio Valencia, la fuerza de Tupaj radica en la relación que establece con las masas.

En el poema de Cardona “Tupaj del Ande” de *Rayo y Simiente*, Tupaj dice: “Ahora,/ dejo mi porción de sangre en el camino/ sin la ambición de izarme en pabellones” (1960: 90). El personaje reflexiona sobre su propio nombre y la relación que establece con su pueblo. Tupaj no desea ser reconocido por su figura de líder, o de héroe: “Pregunto:/¿quién sabe cuándo murió el gusano líder,/ de la colonia viva?” (ídem.:89). Se sabe uno más, alguien que aligeró el paso en la lucha, no una figura central. El personaje no suplanta, no se coloca en lugar de otros para decir por ellos, pero se muestra como un amigo que está de paso con ellos y se brinda a dar refugio a quien lo necesita:

Y es que,
anduve por las calles del cerco
meditando

-Hasta aquí es de aquel y ése no es mío.

Mas,
no dejé de ofrecer al caminante
mi cántaro de agua, mi mendrugo de pan
y mi ‘buen día’” (ídem.:90).

Así también, Tupaj quiere que recuerden su nombre, no por sus hazañas, sino por la intensa mirada con la buscó conocer lo que sería la vida, condición que compartimos al pasar y estar en el mundo. El Tupaj del poema nombra a otros poetas cuya obra exaltó y por las que mostró entusiasmo, movido por lo vivo en sus manifestaciones más pequeñas (el contacto con la naturaleza, la empatía) hasta las grandes proezas de la humanidad (descubrimientos, creaciones): “Yo no soy Whitman, Zweig, u otro alguno/ pero tengo éste mío entre los nombres/ y me pongo también dos ojos fuertes/ para encontrar la vida” (ídem.:91).

La lectura que Cardona realiza de Tupaj condensa otras preocupaciones de la escritora, como postularse como una voz más entre muchas otras. El hablante no busca mostrarse como el único que mira el mundo ni presentar su perspectiva como superior o más valiosa que la de otros, pero sí desea ser reconocido por la mirada afanada con la que intentó comprender la vida y a los que lo rodean. No quiere que se recuerde su nombre, no quiere plantearse como “elegido”, sino como uno más que pasó por el mundo, lo atestiguó y se ofreció a ayudar a otros. No desea que su voz suplante a otras o les quite importancia. La actitud con la que se busca comprender a los demás es lo que vincula al Tupaj poético con Cardona.

En otra oportunidad, la carcajada de la mina y el lamento de la duna que extraña al mar son los que hablan. Para Velásquez, la voz poética se adentra en las situaciones y evidencia el lenguaje que las sostiene. Enfrenta el mundo hostil por el que atraviesan los marginados, despojados y locos, también por medio del lenguaje despiadado que los acecha (2004: 15). El yo es encarnado por personajes que forman parte de la narración del pueblo boliviano. La mina y el mar configuran la identidad del sujeto boliviano como incompleto y herido. El yo, como señala la crítica, no mira con distancia los abusos que sufre su pueblo, sino que, por el contrario, se adentra en el lenguaje que sostiene a estas situaciones. El lenguaje no acompaña a los acontecimientos, les permite ser, suceder. Esta reflexión se debe a la ilusión performativa que logran los poemas. Se “pone en escena” la situación que habla sin intermediarios (Velásquez, 2004:14). En el poema “Carcajada de Estaño”, la mina misma se dirige a Pedro Marca, un minero. Esta voz describe cómo sus entrañas consumen la vida de Pedro, al mismo tiempo que se ríe de él:

Nadie más que yo, ha de reírse
babeándote mi olor sobre la cara,
mascándote los huesos, los labios y los ojos [...]

Arrastra hasta mis muelas a tus hijos,

frescos como llegaste tú, sin saber nada,
que aún siento hambre de tuberculosis
de reír tanto, como río ahora (Cardona, 1960: 122).

Se expone la crueldad e injusticia social que condena de manera cíclica a los mineros a una miseria corporal y de desgaste psíquico: “y hoy está canosa ya tu alma” (ídem.: 122). En este poema, se utiliza el recurso de la prosopopeya para que hable la mina que somete y traga a su interlocutor. Se muestra la crueldad sin tapujos, la circunstancia se presenta sin más, sin nadie que interfiera con su intimidante risa. La mina es una figura relevante para el pueblo boliviano. Mario Guzmán, en su artículo “Biografía del estaño” de *Trigo, Estaño y Mar* (1950)²¹, sintetiza diferentes conflictos de la sociedad boliviana en la figura del estaño y la mina: la dependencia económica extranjera que posiciona a Latinoamérica como un objeto manipulado por otros: “Así es Bolivia, la del estaño; Cuba, la del azúcar, Chile, del salitre, Venezuela, del petróleo... Cada pueblo de este continente metido en la horma del zapato del opresor extranjero...” (Ídem.:157), la mono-producción que beneficia a pocos: los barones del estaño y la creación de una clase minera miserable y explotada; a los que llama “habitantes de ultratumba” (ídem.:157).

Otra figura que ocupa al yo es la montaña del Ande que extraña al mar. Este lugar de enunciación recrea una sensación de falta, de incompletitud y revela una llaga siempre presente en la historia boliviana. La figura del Mar personifica la herida, la enfermedad anímica que permanece no solo en la memoria de los abuelos, sino en la imaginación y la mentalidad boliviana. Miranda se refiere a esto cuando dice: “¿Estoy hablando del mar?... Creo que no. Estoy hablando de todo” (1950:210). También, de la Vega se refiere al gesto de embeberse, desear insaciablemente lo perdido: “con voz de marino imaginario, todos dirán a una ‘Bebemos porque Bolivia es un país

²¹ Recupero este libro ya que quiero mostrar el diálogo que Cardona establece con otros escritores de su época que estaban pensando los mismos problemas.

mediterráneo'..." (ídem.:217). Para Carlos Mesa, la guerra del Pacífico abre la brecha hacia un proceso de indagación que hacen los bolivianos sobre sí mismos dado que vuelven a pensar su identidad y la construyen desde aquella pérdida (2008:491).

En el poema, "Temática del Mar" se muestra la rabia acumulada de Bolivia que ocasiona se aísle y rompa relación con los otros: "Y no hay causa común para la paz del mundo / solo cobre y salitre amotinados/ manchan la gloria intacta de los Andes rotundos" (ídem). La montaña del Ande señala la falta y la herida que deja el mar, es decir, esto que duele y enoja, pues no pudo ser. Enfatiza, a la vez, su actitud replegada ante la indiferencia de su entorno:

Porque vivió sin ser,
más hondo enoja,
alma y razón empuñan la palabra
y si dicen murió, pecan de infamia
y si afirman vivió
más nos abruma (Cardona, 1967:54)

El hablante, como ya señaló Scarano parafraseando a Talens, aparece también como un lugar vacío que acoge distintas representaciones (1997:19). En Cardona esto sucede a partir de personajes ya conocidos y presentes en el imaginario como Pedro, Tupaj o espacios como la mina, el mar o la cumbre que se personifican. En su poemario, estas voces hablan en primera persona y revelan una perspectiva distinta, de las que ya conocemos, sobre ellos mismos. El lector adquiere una mirada crítica sobre lo que estos personajes llegan a representar. El Pedro del poema enfatiza su labor humana y comprometida con la vida terrenal que atestigua, se quita el papel de mártir o de elegido para una misión que no le compete y con la que no está de acuerdo. El Tupaj poético muestra su nombre como el de uno más y se diferencia del caudillo cuya figura ha sido mal utilizada. La mina y el estaño dejan de ser un recurso esperanzador y se convierten en un espacio despiadado de muerte. La cumbre y el mar dan a conocer a una Bolivia resentida y autodestructiva

que perforó más la herida y no supo procesar el trauma, a contrapelo de la lectura común de una Bolivia victimizada o indiferente ante la pérdida marítima tan importante en su narrativa.

La voz y sus interlocutores

Por último, el yo se configura a través de la interlocución. Se conoce al yo gracias a los nombres que convoca. Tal y como señalan Scarano y Velásquez, el yo se construye en su discurso; emerge de su enunciado. De tal modo, no está definido, sino en un constante proceso de hacerse y deshacerse, de contradecirse. La presencia de distintos interlocutores afecta en la manera en que el yo se construye a sí mismo. Sabemos de él por cómo se presenta ante distintas figuras que convoca. Sus interlocutores pueden vincularse con la figura del otro: el marginado, el indio, el minero. El hablante, compañero y cómplice, proyecta características suyas en sus interlocutores, al mismo tiempo que evidencia un lugar distinto al de ellos.

En el poema “Tierra” el yo se dirige a Mastín, su can amigo, que lo acompaña como una sombra, es decir, como una proyección opaca que se desprende del cuerpo. La sombra, como se señaló en el mecanismo de despersonalización, tiene que ver con lo indefinido, es una figura sin rostro ni nombre, un sitio que se brinda a ser llenado por cualquiera. Mastín sale de su cuerpo, de su condición individual para acompañar al yo. En tanto proyección, adquiere una condición cómplice con el yo y se conoce a Mastín a través del vínculo que lo une con él. Ambos comparten una condición poco privilegiada, de desamparo y despojo; por ello, les es posible mirarse como “nosotros”. Sin embargo, pese a su identificación con el otro, ambos revelan una postura distinta ante el mundo. Se enfatiza la presencia de un yo y un “tú” distintos entre sí que componen el “nosotros”:

Recordamos la fe,
pero fue un día

en que robaste un pan y te apalearon,
y yo que quise proteger tu huida
caí bajo el castigo del malvado.

Huimos otra vez sin norte alguno,
tú paciente, yo con duda,
siguiendo tu camino [...] (Cardona, 1960: 57).

Como ya se ha señalado, en la poesía de Cardona el yo se mueve y muestra distintas perspectivas y posiciones. En el poema, se presenta dispuesto a acompañar al otro para que este muestre lo que ha vivido.

En los poemarios no se percibe al “tú” sin la mirada del que lo retrata. Esto ocurre, por ejemplo, en el poema “Santos Mayta” cuando el yo se detiene a saludar a la figura de Mayta, la cual se suspende momentáneamente del olvido y de la soledad. El cuerpo de Mayta relata su vida: sus manos hinchadas, su lengua coagulada, su garganta “barranco”, su silueta envuelta en la sombra: “Aunque le quema la sombra/ no busca luz/ por asilo” (Cardona, 1960: 86). La estancia de Mayta en la sombra (lo indiferenciado) es propia de su condición, aun cuando lo consume. La voz decide reposar en el estado tan particular de este personaje brevemente, sin intentar desplazarlo del espacio sombrío al que está acostumbrado. Esta es una manera de relacionarse con él sin incomodarlo. El yo acompaña a Mayta, lo visita donde él ya se encuentra.

Otro personaje retratado por la voz es Juan Martín:

Hermano Juan Martín eres plebeyo
por la sangre de tiesto y de carbones
sin traje dominguero,
escobajos los puños, los ojos desteñidos
la garganta de fuego, con mancha de rencor en la consciencia
y el miedo en el cabello
(Cardona, 1960: 77).

El cuerpo de Juan conserva rastros de una clase social no privilegiada. Por medio de varias imágenes, se expone los estragos que ocasiona la desigualdad social. El yo hace énfasis en las marcas de rencor y miedo que dibujan a Juan. Es importante señalar que los interlocutores del yo no son accidentales, sino que responden a una elección, los convoca con su lenguaje: “Traqueteo una vieja guardia/ como trueno/ y tú Juan Martín, malabarista/ de la pestaña en hilos y del mal sueño...” (ídem.: 78). El yo conjura la presencia de Juan, lo recluta, ya que forma parte de la tormenta que quiere ocasionar. Tanto Mastín, como Juan Martín y Mayta son figuras que pueden representar a distintos grupos sociales.

Así también, es importante analizar el lenguaje con el que el yo se dirige a sus interlocutores, debido a que en su discurso se ve cómo se presenta, se configura ante ellos. Para Scarano, la poesía de contenido social busca volver a dotar a la palabra poética de su posibilidad de afectar en lo real, rompe la polaridad poesía-vida acudiendo a actos verbales que de modo directo interpelan, cuestionan, e involucran al lector como la denuncia, interpelación, reclamo, advertencia, etc (1994: 74). Estos actos de habla sugieren distintos tipos de relación entre el yo y sus destinatarios.

La denuncia es una manera bastante común para referirse a las condiciones adversas que ocurren en un contexto social específico. Denunciar, acusar de manera pública un delito o injusticia que sucede, requiere una mirada crítica y lúcida. Se distancia, dado que así puede dar a conocer un panorama más complejo. El yo sabe que en toda situación social la lógica de opuestos simplifica y que la pasividad de aquel que es sometido es también un tipo de violencia contra sí mismo. Cuando el yo denuncia, hace énfasis en el tiempo presente y las múltiples fuerzas que en él repercuten. En la quinta parte del poema “Temática del mar” se exponen las circunstancias de manera cruda, sin concesiones ni intentos de lidiar con lo insoportable:

[...]No hay dulzura en la estirpe,
un latigazo de bruma submarina
tornó a la almendra amarga y al naranjal podrido.

Mejor clavó el odio, golpe a golpe la mina
dejando roto el hemisferio.
Lo que antes dormía en la caricia,
ahora repta.

La acción no es multitud que avanza,
gramo a gramo los párpados fatigan,
huyen años por las ojeras implacables,
no hay obreros, comunidades ya no existen
la dispersión abulta (Cardona, 1967:50).

El yo fractura el mundo para evidenciar el estado degradado del pueblo que describe con la imagen de la almendra amarga, el naranjal podrido, los párpados fatigados y las ojeras implacables. Muestra cómo el pueblo boliviano se configura desde el resentimiento, una forma de autodestrucción, y cómo es hostil hasta consigo mismo. A la vez, muestra un yo que desea intensificar y evidenciar lo que no anda bien, ese odio que lo desgasta. Las imágenes construyen sentidos que no podrían decirse con la misma intensidad si no es por medio de ellas. En el *Arco y la Lira*, Octavio Paz señala la capacidad que tiene la imagen de preservar la pluralidad de significados contrarios o dispares en tensión, sin resolverlos. Esta convivencia crea una relación, un sentido nuevo (1967:18, 36). Se pone en suspenso la oposición entre contrarios, dejando de lado una lógica simplificadora para complejizar nuestras nociones de realidad. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular, crean un sentido tercero que modifique la manera de percibir las cosas.

En el fragmento citado, conviven varios elementos en apariencia contradictorios: el latigazo de bruma submarina muestra un vínculo afectivo pero a la vez violento y confuso con los antepasados; el naranjal podrido y la almendra amarga caracterizan a un pueblo vivo pero

descompuesto ya que se carcome y repudia a sí mismo; el gesto de clavar la mina muestra un malestar contenido que, al no ser expresado en contra de quienes lo provocan, se vuelca contra el yo que desgasta su cuerpo y quiebra su espacio vital. El movimiento de la caricia se convierte en el reptar que expone una manera de transitar por el mundo e interactuar con otros individuos distinta a lo acogedor y agradable. Tal y como se percibe en este poema, las imágenes no pueden traducirse dado que producen un golpe de sentido; apenas pueden ser interpretadas de manera dispersa y fragmentaria.

En el poema “¿Dónde está el Hombre?”, el yo denuncia por medio de la imagen la relación que se establece con aquellos que ocupan un lugar desprotegido en la sociedad. La pregunta puede aludir a Pedro que niega conocer a Jesús cuando dice: “No conozco al hombre” (Mateo 26: 69-75). La figura del “otro” no aparece ajena ni aislada a su entorno, por el contrario, permite conocerlo. En el poema el yo busca al “Hombre”, pregunta por él:

¡No, no... ese no es!,
gimieron las voces
y encontrando a un leproso, le interrogaron:
—¿Eres tú el Hombre?—
contestó con sus huesos —¡No lo conozco!—
pero sé que él me descarna y me escupe (1960: 152).

La imagen del leproso permite pensar al “otro” como un cuerpo desgastado cuyos nervios y piel han sido destrozados, pero que aun en su descomposición muestra los huesos, da a conocer los órganos que comparte con quienes lo observan. Al mismo tiempo, se escuchan voces indistintas que niegan que el leproso sea el Hombre y otras que de manera ingenua, sino cínica, le preguntan si es él. La imagen muestra la incomodidad que causa la presencia de esta figura, dado que da a conocer una versión poco deseada de lo que sería el “Hombre”. Por ello, las voces lo desprecian, ocultan o fingen no reconocerlo. El leproso sabe que lo deshumanizan y desechan (lo descarnan). La imagen muestra cómo la relación que se establece con este “otro” dice mucho del “nosotros”

como sociedad. Conocemos al hombre en el trato hostil y la crueldad con que se mira al leproso. Así también en el poema, el yo muestra cómo todos encarnan al Hombre pero no se hacen responsables de sus acciones, señalan a los “otros” como si no compartiesen la condición humana. En este poema, el hablante asume su lugar como Hombre y muestra cómo uno está siempre vinculado a otros:

Y yo era el hombre
y los quinientos presentes
mas ninguno sabía de sí mismo;
aunque a estos les faltasen manos limpias
y les sobrase el odio,
perfectos eran todos, otro el deforme (1960:152).

Como señala Paz, la imagen tiene la capacidad de condensar en sí sentidos muy distintos que crean un significado nuevo, por ello, revelador (1967:18, 36). Mediante la imagen se da cuenta de una realidad compleja por la que el yo transita. Las imágenes cuestionan cómo se mira el mundo y se lo comprende sin reducirlo a una perspectiva. En la imagen conviven aparentes opuestos como el yo y el otro en tensión. Se muestra al leproso como un cuerpo descompuesto que habla de aquellos que lo deshumanizan e ignoran. Se evidencia cómo el yo se configura en relación a un otro. La imagen muestra al leproso no como un enfermo cuyo propio organismo se carcome, sino como una sobra de quienes lo consumen y lo señalan como deforme.

En la poesía de Cardona la imagen da a conocer cómo el yo es afectado por el mundo. Bachelard señala que el poema es un alimento nervino²², algo que se incorpora a la manera que tenemos de

²² Gastón Bachelard teoriza, en la introducción “Una imaginación de la materia” de *El Agua y los sueños*, la construcción de imágenes como la creación de nuevas relaciones entre las sensaciones y los sentidos que evocan: “Imposible decir mejor que la imagen tiene una doble realidad: una realidad psíquica y otra física” (2012: 11). En la introducción “Imaginación y movilidad” de *El aire y los sueños* Bachelard dice que la imagen no es solo algo propio de la imaginación, sino también de la percepción sensorial que de manera previa las construye. La imaginación, en todo caso, sería capaz de modificar las imágenes habituales de nuestra percepción (ídem.: 10).

percibir el mundo y en él, al otro y a nosotros mismos. El poema “Y lloro para siempre” muestra, a través de la imagen, cómo el tacto, la sensibilidad del yo, interactúa con el mundo:

Hasta su sombra la despojó la noche
se sintió un blanco inútil
colgado de las horas
temblando en el vacío.

¡Qué estallido de nervios
en cada instante roto...!
Solo sus huesos viejos,
sus pobres brazos de hombre
garabatearon formas
con rayas sin sentido (1960:45).

El fragmento recurre a imágenes ya elaboradas en otros poemas: el yo aparece sin sombra, temblando en el vacío y garabateando el espacio. El yo se despersonaliza y confunde con lo indiferenciado de la noche. Se desprende de su intimidad y se proyecta en lo impersonal, en eso que comparte con muchos otros. Su sensibilidad, estallido de nervios, se vuelca en lo problemático del presente, el instante roto. Esto da como resultado un extrañamiento, por ello, el yo habla de sí mismo en tercera persona. La imagen explora la mirada introspectiva del hablante que se mira temblando. El temblor puede interpretarse como una reacción ante un estímulo externo, como una resistencia interna del cuerpo que vibra, intenta permanecer en un estado previo al que lo desestabiliza. La imagen condensa la mirada compleja del yo que se sabe afectado por un entorno que lo despoja, pero que lo configura. A la vez, muestra cómo el yo se vacía de “sí” y se extiende a otras formas de comprender y percibir el mundo. En este sentido es capaz de ser lugar y encarnar lo que lo rodea como señala en el poema “Huellas”: “vivir como latiendo en cada cosa” (Cardona, 1960: 12). En este procedimiento, el yo se muestra cansado, en un constante desgaste, en un despojo de “sí”. Los trazos sin sentido que dibuja el cuerpo del yo, con sus pobres brazos de hombre, podrían evocar a la escritura garabato que resulta insuficiente.

La poesía de Cardona enfatiza en la percepción, en cómo se capta al mundo. El yo pregunta en el poema “Ánforas de vida” porqué su mirada revela el entorno desde el horror: “¿Por qué soy un ser infinitamente ausente/ de gracia? / ¿Un San Juan que bautiza / con las aguas del grito?” (Cardona, 1960:158). El yo da nombre (bautiza) al mundo con el grito, el malestar puro, el horror que no se puede expresar de otra forma. La mirada del yo puede relacionarse con la figura del autor como creador que reflexiona sobre su lenguaje. Cuando la voz posa su mirada sobre su entorno, acusa recibo de lo que en él percibe, sin velos que atenúen lo que se observa:

Dadme tan solo el punto en que descubra
el eje de la vida
y os daré la razón de toda hechura.

Poblaré la existencia
de alegría. Anudaré los vientos,
extenderé las ramas,
dejaré encendida
la luz más leve
para el mejor paisaje [...]
Pero antes, dadme la razón en que descubra
el eje de la vida,
solo encuentro senderos sin holgura que dudan
y retornan y se oxidan (Cardona, 1960:23)

En este fragmento del poema “Yo Respondo”, el yo afirma que no existe un eje desde donde ordenar la complejidad del mundo, por ello no mira desde un eje, un punto único. Si bien el yo podría mostrar al mundo como un sitio ameno, se resiste a hacerlo dado que no encuentra cómo simplificar lo confuso y problemático que halla.

Como se demostró antes, otra manera de conocer al yo es posible cuando analizamos cómo se dirige a sus interlocutores, pues revela cómo se piensa ante ellos. Juan Quiroz señala en el prólogo de *Rayo y Simiente* a un yo que no solo denuncia o delata, sino que “apostrofa”. El apóstrofe alude a la interpelación a una segunda persona que puede estar presente, ausente o

imaginada. Interpelar implica convocar la presencia de otros. Existen distintas maneras de apóstrofe en su poesía: la pregunta, el reproche y la advertencia.

La intención que tiene la pregunta no es buscar que el otro brinde una respuesta o explicación a algo que se desconoce o no se entiende, sino que exige volver a pensar, cuestionar aquello que se supone cierto: “No sé qué voz / ¿la mía?, / solloza en el vacío/ se condeule de mi alma/ sin poderse explicar” (Cardona, 1960:19). En el poema “Mi voz” el yo duda de la procedencia de su voz y hace dudar a sus interlocutores, pues una vez exteriorizada ya no le corresponde. La pregunta busca sobre todo molestar, incomodar al otro, descolocar de una posición pasiva que se ha tomado, para involucrarlo en el asunto. La pregunta no está dirigida a alguien, interroga a todos. A diferencia de la denuncia que muestra una percepción del mundo, la pregunta sugiere y cuestiona la realidad que transita. La voz habla desde un lugar de enunciación despersonalizado por lo que no explicita la relación que establece con sus interlocutores. En la VI parte del poema “Temática del mar”, la voz interrumpe su denuncia sobre la dispersión del pueblo para preguntar: “¿No es humana la voz, / no es el verso/ trance del pensamiento/ sílaba del mundo?” (Cardona 1967: 51). Este fragmento indica un nivel metaficcional que reflexiona sobre el verso como *trance del pensamiento* y *sílaba del mundo*, es decir como un estado que altera y suspende la conexión habitual que tenemos de lo real. A la vez, piensa la voz como humana, destaca su posibilidad de albergar otras muchas subjetividades.

Así también, la pregunta es un detonante para la escritura: toda una sección de su poemario *Rayo y Simiente* parte de la pregunta: “¿Dónde está el hombre?” (1967:167). El poemario cuestiona la conducta humana. Las preguntas que formula la voz poética sintetizan varias de sus preocupaciones. El yo se cuestiona y realiza una reflexión introspectiva de sí: En “Ánforas de vida” formula: “¿Dónde está la mitad de mi voz/ sino/ en el oído del que escucha?”

(Cardona,1960:157). En “Llanto de Abismos”: “Cómo pude pasar completamente tan yo misma?” (ídem.:119). En “Báscula del bien”: “¿Qué hago yo con todo esto que digo/ tú y yo, a todas horas?” (ídem.:162). Estas preguntas piensan una de las preocupaciones más recurrentes en el yo: la relación con el otro al que se mira y uno se dirige: las proyecciones, las distancias, los desencuentros. Las preguntas logran formular un tercer lugar que no resuelve, sino que problematiza las relaciones posibles con la otredad. Como las imágenes, éstas apuntan a múltiples sentidos, actúan de manera instantánea y punzante mostrando otra forma de ver las cosas, haciendo a todos dudar de lo dicho, reformulando.

En otra ocasión, el yo formula otro tipo de interrogantes como sucede en “Temática del mar”: “¿Cómo poner en cartelón/ a media Patria, / y decir–lo olvidamos?–/ ¡Si está rugiendo el mar en nuestros huesos!” (Cardona,1967:51). Reprocha a sus oyentes, con los que puede identificarse y decir “nosotros”, por haber ignorado la herida que deja el mar en nuestro imaginario. El reproche sugiere una posición cercana del yo con su interlocutor, explicita una relación, un vínculo establecido con aquel que cree compañero, amigo, cómplice. El yo manifiesta su disgusto o inconformidad con un asunto que considera olvidado o injusto. Las preguntas a modo de reproche se diferencian de la denuncia dado que muestran una decepción y expectativa del que las formula. Son dos interlocutores simultáneos a los que puede referirse el yo cuando reprocha: sus desatentos oyentes, su pueblo, y su propia voz desdoblada con la que ya no se identifica:

Y era yo el verte, el quererte, el amarte
como la yedra,
mas todo efervesció y el rictus
que oxida mieles y descalabra empeños
torció su boca y me clavó de bruces.

¿Qué harás por mí Simón, herido y sucio?
¿Ay ventero que harás sino escupir
y desgarte? (Cardona, 1967:23).

En este fragmento de “Pórtico del hombre” la muesa rompe cualquier relación íntima que el yo habría establecido con el tú. La imagen de la boca torcida puede interpretarse con la sonrisa fingida de un amigo o con el lenguaje tergiversado de su voz. El yo se coloca en el lugar de un Cristo traicionado, llama a su interlocutor Simón, previo nombre de Pedro antes de conocer a Jesús. Este es un gesto fuerte ya que muestra un cambio de actitud, el yo no solo desconoce a este tú, sino que expone su decepción. Interpela a Simón presintiendo la respuesta que va darle: su indiferencia y desprecio, al mismo tiempo que le recuerda lo querido que fue.

La tercera forma de apóstrofe es la advertencia. El yo previene a su interlocutor de algo que se avecina, debido a que quiere prepararlo para que actúe con precaución y no quede atónito por la tormenta. No desea que sea un agente pasivo de la circunstancia sino aquel que la provoca y modifica. Por ello, no previene al tú para lo que va suceder, sino que lo interpela para que sea partícipe de lo que pasa. Este advertir recrea una complicidad con el tú. El lenguaje que la voz utiliza es conciso y claro, son afirmaciones cortas.

En varios momentos se menciona una tormenta que interrumpe el paisaje montañoso. La voz ve este fenómeno como una fuerza que transfigura la situación actual. Por ello, cierra *Tormenta en el Ande* con el poema “Último canto” de la siguiente forma: “la tormenta ha llegado/ ¡salvad al hombre!” (Cardona, 1967:103). Lo que la voz anunciaba en todo el poemario se concreta en este último fragmento. Podría interpretarse que la tormenta, ese fenómeno transformador, es conjurada durante todo el poemario que prepara al lector. La tormenta no es algo apacible sino violento, por ello, la voz pide salvar al hombre que puede olvidarse de sí mismo y perderse en este caos.

La denuncia muestra el presente, la pregunta sugiere lo que podría ser a contrapelo de lo que aparentemente es, el reproche muestra disconformidad ante lo que pudo ser de otra forma y la advertencia anuncia el cambio que se está generando. En todas estas formas de apóstrofe, se revela

a un yo distinto por la manera en que se relaciona con sus interlocutores. Por medio de su lenguaje, es posible concebir distintas versiones que el yo maneja de sí ante sus interlocutores.

En síntesis, conocemos cómo se muestra el yo de tres maneras: por las voces que lo encarna para elaborar distintas miradas del mundo, por los interlocutores que retrata y por el lenguaje que utiliza cuando denuncia y apostrofa. Se conoce al yo por cómo se presenta en el mundo desde distintas posiciones ante otros. La mirada introspectiva que se analizó en la primera parte se enfoca en los procedimientos por los que se desprende de sí cuando se fragmenta. Ya sea por cómo se concibe o se muestra, el yo evidencia la enunciación como un problema que no se resuelve.

SEGUNDA PARTE.

El yo se configura entre los otros

La poesía de Cardona se preocupa por la configuración del yo frente a y con otros. Ya Tzvetan Todorov, en *La conquista de América*, muestra varias perspectivas desde las que se puede pensar la relación entre ambos: “uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta que no somos una sustancia homogénea y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo” (2003:13).; lo que puede resumirse en la famosa frase yo es otro. “Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que solo mi punto de vista, para el cual todos están *allí* y solo yo estoy *aquí*, separa y distingue verdaderamente de mí” (2003:13). Todorov descubre la posición provisional del otro dada la configuración del yo, que puede descubrirse muy distinto a lo que piensa de sí. Resalta, a la vez, la perspectiva relativa del yo que es una entre muchas otras.

Como bien señala este teórico, puede concebirse al otro de muchas maneras: “como una abstracción, como una instancia en la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro, el otro en relación al yo, o bien como un grupo social concreto al que no pertenecemos” (ídem). Es decir, como una idea, una prefiguración, una parte constitutiva del yo que se imagina a sí mismo entre y con el otro, como una alteridad que excede la comprensión de quien lo mira, como una interpretación, como una figura que surge del vínculo que se establece entre uno y aquellos con los que convive e interactúa, o como una colectividad que no encaja en la propuesta de identidad que una sociedad establece como grupo. Respecto a este último, siempre aparece en correlación: el marginal o el loco para los “normales”, el rico para los pobres, la mujer para los hombres (ídem).

Todorov plantea distintas preguntas respecto a cómo percibimos a la alteridad y cómo nos comportamos frente al otro. El relato del descubrimiento y la conquista muestra cómo los

españoles percibieron a los indios americanos e interpretaron su cultura de maneras muy distintas. El descubrimiento del otro sucedería en varios grados desde posicionarlo como objeto hasta como un sujeto, igual al yo, pero diferente (2013: 203). *La conquista de América* formula varias interrogantes sobre la relación con el otro, ese que si bien puede parecerse a mí es distinto. Pregunta: ¿qué lugar doy al otro? ¿Lo reconozco distinto, lo asimilo, niego su alteridad? Consciente de mi posición como aquel que mira desde una perspectiva y posición particular atravesada por un marco cultural, ¿será que la figura que elaboro del otro no dice más de mí como lector que de ese que intento comprender y desconozco? En este sentido, ¿no serán cuestionables y provisionales mi presencia, así como la de aquel que considero “otro”, puesto que el contacto que tengo con la alteridad mueve la idea que tengo de mí? Todorov propone que el conocimiento de uno mismo pasa por el conocimiento de otro (2013: 301). Todas estas interrogantes pueden dialogar con el yo de Cardona quien elabora una mirada introspectiva para dar cuenta de qué es lo que le sucede frente al otro, al mismo tiempo que muestra cómo habla e interactúa con él.

Como ya se mostró en el anterior apartado, el yo en la poesía de Cardona reflexiona de manera recurrente sobre su posición frente a su pueblo. Mira su entorno social y destaca la presencia del indio y del minero sin pretender representarlos o hablar por ellos, aun cuando se sabe su compañero y cómplice. Esta poética sugiere un recorrido del hablante hasta esos otros. Éste se desplaza a un encuentro con lo impersonal, lo ajeno y lo colectivo, aun cuando una de las preocupaciones más recurrentes en esta poética es la distancia que existe entre el yo y aquellos con los que convive. Scarano indica distintitas modulaciones del hablante que se desplaza del yo a otros espacios de subjetividad con la intención de construir un hablante que fusiona al yo con la otredad y socializa el acto poético (1994: 84). La poesía de Cardona mostraría cómo el yo experimenta este recorrido, se observa y expone lo complejo que resulta pensarse frente a un otro.

Recupero de lo señalado anteriormente dos instancias en las que es posible ver cómo el yo se conoce a partir del contacto con lo impersonal y lo ajeno. El hablante interactúa con el “otro” mediante el mecanismo de despersonalización que disuelve provisionalmente su presencia definida como un yo para configurarse o abrirse como un espacio de “nadie”. Este desplazamiento ocasiona que el yo visite provisionalmente la condición indiferenciada y desprotegida que llega a compartir con aquellos que considera sombras pues no tienen nombre. El yo se dice “nadie” y experimenta un despojo de “sí”, es decir, de aquello que lo distingue. En “Voces en el barbecho” el yo logra transmitir lo angustiante de esta condición:

¿Nada dices al grito?
¡Na...a...da!

Y, sin embargo,
estorbas los oídos del cielo.

¡El templo es tuyo,
las torres no, ni las campanas, ni el deseo! (Cardona, 1960:102)

El yo denuncia lo mucho que significa el silencio de aquellos que parecen no hablar, así como el terrible lugar que su entorno les otorga: el templo, como un sitio de ruego, mas no las torres o campanas que simbolizan espacios de poder, orden, ni mucho menos el deseo. El acto de desear, como algo que no les pertenece, es síntoma de un entorno que construye sujetos inmersos en una lógica que los sobrepasa y los condena a vivir sin ellos mismos dado que su voluntad no es propia. El mecanismo de despersonalización desplaza al yo hacía lo impersonal. El yo deja de “ser” para “estar” con los otros y así comprender la posición desprotegida que su sociedad suscita.

Así también, el apóstrofe muestra cómo el yo se relaciona con los otros. Es posible conocer al yo a través de los distintos “tús” que convoca y retrata: Juan Martín, Santos Mayta y Mastín, entre otros. El yo elige y visita a distintas figuras, personajes arquetipo, para denunciar la situación

desfavorable que viven ciertos grupos de su sociedad. En un breve encuentro con el otro, el yo lo acompaña provisionalmente y destaca las condiciones que comparte con él: “Testigo de mi sed y de mi ruego/ te conociste en mí/ desamparado/ y silenciosamente un día/ asomaste tu sombra a mi costado” (1960: 56). La imagen de la sombra muestra cómo uno puede identificarse con el otro, proyectarse en él. Al mismo tiempo que sugiere la imposibilidad de representar al otro, pues solo puede decir provisionalmente nosotros.

La poética de Cardona muestra que hablar de los otros implica evidenciar la relación que se establece con ellos, pues uno no está en el mundo aislado, sino que interactúa con los demás:

Yo que eché sombras al llanto del caído,
¿cómo pude pasar así
completamente tan yo misma?

¿Qué era esa mano que encontré colgada?
¿cómo no recogí
las ya extinguidas huellas del camino? (Cardona, 1960:119).

El fragmento del poema “Llanto de Abismos” muestra al yo en contacto con su entorno social. Se cuestiona: cómo pudo “ser” sin saberse con los “otros”. En esta instancia, el yo habla desde una posición diferenciada, puesto que mira su comportamiento ante un otro. Se reprocha así mismo por su indiferencia con lo que lo rodea y por haber hecho caso omiso de aquellos que necesitaban su ayuda. El otro le permite elaborar una mirada crítica de sí mismo, es parte de la configuración del yo.

La figura del otro es una preocupación recurrente que hace al yo explicitar constantemente su posición frente a su interlocutor. El yo, lúcido de su posición provisional como quien convoca al otro, sabe que sus interlocutores pueden opinar distinto a él, tener otras maneras de percibir su lugar de otredad que ha sido prefigurado por el yo: “Aunque le quema la sombra/ no busca luz/

por asilo” (1960:86). En los poemas se muestra un retrato de estos personajes que parecen ausentes ya que no responden al hablante que los convoca. La presencia de estos nombres permite que conozcamos al yo por aquellos a los que dirige su palabra, aun cuando desconocemos si estos le responden.

Esta actitud de no querer suplantar al otro está presente también en la relación que el yo tiene consigo mismo. En varias ocasiones el yo se niega a hablar de sí, como si fuese una unidad, una sola versión completa, cuando en realidad tiene múltiples facetas. Esto puede notarse en el poema “Prólogo a la locura” que se trabajó en el anterior capítulo cuando se muestra lo complejo del mecanismo de despersonalización. En varios momentos se muestra la mirada crítica de un yo extrañado de sí. Ya Todorov propondría cómo el yo es otro, que puede revelarse como ajeno a sí mismo, y se descubre como tal. El yo sabe que su posición es siempre otra respecto a su pueblo, a sus amigos y hasta a sí mismo, por ello, expone incesantemente dónde está pues no deja de desplazarse. Conocemos a un yo fragmentado que se conoce en contacto con la otredad.

¿Cómo hablar del otro?

La poética de Alcira Cardona puede dialogar fuertemente con la de Alberto Guerra Gutiérrez (1930- 2006), poeta boliviano que pertenece a su generación. En el poemario de Guerra *Manuel Fernández y el itinerario de la muerte* (1982) el yo poético convoca a un minero con este nombre²³ al mismo tiempo que descubre la relación que establece con este personaje ficcionalizado. El poemario trabaja con la imposibilidad de dar cabida al “otro” en el lenguaje, sin interpretar, desde una perspectiva ajena, el mundo que éste concibe y la posición que ocupa en él.

²³Guerra ingresó a trabajar en la Empresa Minera San José, donde, en una cuadrilla compuesta por 13 obreros, tuvo como a maestro principal al minero Manuel Fernández, cuya dramática vida lo inspiró a escribir su poemario que, más que ser un simple retrato cronológico de un obrero que termina sus días por la silicosis y el alcoholismo, es un verdadero canto a los mineros bolivianos desde el punto de vista simbólico y metafórico (Montoya, 2017).

El yo cita a Manuel que parece resistirse a su invitación, dado que no se presenta sino hasta que muere. El lector podría percatarse de una configuración del yo respecto al otro que mira y del cual interpreta su comportamiento:

No quieres venir conmigo
Manuel Fernández
porque te llama el abismo
a cada instante [...]

No quieres salir del ‘rajo’
Manuel Fernández
porque está lloviendo
en la quebrada
y así prefieres entregar tu vida
a la vieja Pachamama,
una oración, alcohol y cigarrillo
para el tío.

No quieres venir conmigo
Manuel Fernández,
porque tu vida es un abismo
como la mina (Guerra,1982: 9).

El yo poético interpreta el espacio que Manuel habita el “rajo”, la mina inmersa en las entrañas de la Pachamama, como un escenario ritual de entrega completa en cuerpo y alma al tío, entidad que mora y gobierna estas profundidades. Intuye que Manuel no quiere acompañarlo ya que desde su perspectiva aquello que él reconoce como abismo, puede ser vida: “no quieres venir conmigo/ por encontrar en ese abismo/ que tú llamas vida/ la veta más grande [...]” (ídem.:11). Se presenta en una posición distinta y expone una imposibilidad de encuentro con este personaje debido a que ambos manejan maneras distintas de transitar la realidad, perspectivas diferentes de lo que sería estar en el mundo. La mirada distante del yo a la realidad del minero muestra a Manuel como distinto. Se evidencian dos lugares diferentes en el mundo y en el lenguaje. Vemos una distancia, un desencuentro entre ambas posiciones.

El modo en que el yo mira a Manuel nos permite comprender qué representa este “otro” para él. El yo manifiesta su predisposición a acompañarlo, manifiesta cómo le gustaría llegar donde Manuel se encuentra, moverse de su posición actual desde donde enuncia y entablar un diálogo con él, mas no lo logra:

Yo no quisiera llegar
Manuel Fernández
con voz estrangulada y triste
a estrechar tus ansias
entre mis ansias muertas;
hijo de la noche,
sembrador eterno (ídem.:10).

El yo no quiere compadecerse con este personaje por medio de sus propias ansias que se proyectan en las de Manuel. La reflexión que realiza puede dialogar con el movimiento que ejecuta el yo en Cardona que en una instancia convoca, desea que los otros comprendan la mirada que construye del mundo, mientras en otra, opta por acompañar a los otros, acude a los espacios donde estos se encuentran. En el poemario de Guerra, el yo poético busca conocer a Manuel y por ello, señala la distancia que tendría con éste. Todorov ya señalaría que una manera de postergar el descubrimiento del otro sería asimilarlo, es decir, interpretarlo con el bagaje previo que se posee confirmando lo ya conocido sin notar la diferencia, la alteridad. En Guerra, el hablante no quiere dirigirse a Manuel con voz afligida y ahogada. Se cuestiona y se muestra preocupado por cómo se relaciona con el otro a través del lenguaje. Al dar otros nombres a Manuel, como “hijo de la noche”, “sembrador eterno” conocemos lo que el “tú” representa para el yo que se cuestiona: busca cómo dirigirse al personaje, reconociendo en esta reflexión el valor que tendría el otro como alguien distinto a él. La manera en la que el yo habla del tú revela una profunda preocupación por comprender al otro. Al mismo tiempo, muestra una mirada crítica hacia su propia palabra

proyectiva y distante. Estas inquietudes hacen al yo exponer su posición frente a la de otro y explicitar porqué lo convoca:

... Yo te llamé un día
sin conocer tu pasado
porque brillaban dos brasas en tu mirada;
y te llamé
porque peleaban en tu sangre
un Cristo bondadoso
con tus dioses de barro turbio
mal oliente,
y te llamé minero oscuro
porque soñabas ya con esta muerte
material y duradera (ídem.:16).

Dice invitarlo dado que percibe en la mirada de Manuel eso que, para él, todavía no se consume. Denuncia en varias ocasiones la cercanía que este personaje mantiene con la muerte, el deterioro cotidiano que sufre el cuerpo del minero por su trabajo. Indica que hay más estaño en los pulmones del minero que en la mina. Describe las creencias de Manuel, “sus” dioses de barro turbio y mal oliente que conviven con lo que él conoce e identifica como un Cristo bondadoso. La perspectiva del yo muestra una distancia inevitable con Manuel, pero también una mirada empática.

El yo es capaz de relacionarse con el “otro” a través del nombre que es insuficiente. En todo el poemario se convoca a Manuel, el nombre hace presente a lo ausente. El yo resalta la importancia de llamar a Manuel por su nombre, pues le recuerda su individualidad aun en el devenir cíclico que lo condena su terrible condición:

Un reloj que nada sabe ya del tiempo
ni le importa su mudanza;
casi hasta olvida tu nombre
que los años han tejido de nostalgias
para enredarlo en tu cuerpo
como yedra

Manuel Fernández (ídem.:18).

Convocar a Manuel Fernández es pedir que aparezca, rescatarlo del cuerpo maltratado donde habita y postular su singularidad más allá de lo que le ha tocado vivir. El nombre saca al personaje de un tiempo que se repite, lo sobrepasa y le niega otras oportunidades de vida, lo consume. El poemario de Guerra insiste en llamar a Manuel por su nombre pues éste le recuerda al personaje que es alguien y no solo uno más en un sistema social que no le permite escapar del destino común del minero ni optar por otras posibilidades de vida.

El nombre da cuenta de la ausencia de Manuel a dos niveles: consigo mismo, dada la condición de su oficio que lo enajena, y con el yo poético, debida la distancia entre sus posiciones. Pero también el nombre da presencia al personaje incluso en la muerte. Si bien morir implica un dejar de estar y ser, el nombre hace que aun en la muerte exista un rasgo personal y propio. En el poema, la muerte acude a Manuel Fernández para contar sobre su existencia:

[...] Nadie conoce este destino
desde el hondo del abismo,
desde lo más hondo
de su sombra pordiosera,
Manuel Fernández ha muerto [...] (ídem.:25).

El nombre propio de este personaje puede compartirse con muchos otros. Como arquetipo, Manuel permite recordar a aquellos cuya vida estuvo cercana a la muerte (como sucede con los mineros):

Que fue ausencia desde siempre:
nadie por ello piense en una flor
sobre la tumba que no existe
porque Manuel Fernández
viene y se va de tiempo en tiempo
desgajando muertes cada día (ídem.:26).

El nombre de Manuel ya no corresponde a un cuerpo, por el contrario, puede evocar a muchos otros. Representa a aquellos cuya vida se deterioró de forma tan constante que no estuvieron en el mundo de manera plena y a aquellos cuya existencia fue indiferente para el resto. El yo ve a este personaje en distintas circunstancias, todas desfavorables: migrando a la ciudad sin salvarse de su miseria, dormitando en la acera desprotegido, de cargador en los mercados, etc. (ídem.:20). Si bien el lenguaje no puede sacar al otro de su situación, puede hacerlo presente como nombre que denuncie la desfavorable condición en la que se encuentra y comparte con muchos otros.

La manera en que el yo interactúa con Manuel dialoga con el hablante de la poesía de Cardona que dirige su palabra a otros personajes. Si bien el yo no logra comunicarse, los retrata y permite que sus cuerpos den testimonio de la vida que llevan. La relación que el yo establece con estos otros es distinta en ambos autores: en Cardona, el hablante se mueve y acompaña a los personajes, mientras en Guerra busca a Manuel, pero está en una posición distinta a la de él desde la cual interpreta su comportamiento. En Cardona, el yo visita al otro brevemente para retratarlo, llevarse el testimonio de su cuerpo, mientras en Guerra el yo evidencia la distancia que tiene con el personaje siempre ausente. El nombre permite un doble movimiento del yo que invita al otro a aparecer, y que también lo busca, quiere encontrarlo. Ambos poetas presentan la enunciación como problema ya que preguntan cómo relacionarme con el otro mediante el lenguaje ¿cómo hablo de él?, ¿cómo me dirijo a él? En este sentido, cuando hablo de él, ¿permito que se lo conozca o evidencio lo que este otro representa para mí?

El poemario de Guerra y de Cardona preguntan cómo hablar de la situación de aquellos que parecen no hablar o no ser escuchados, sin representarlos. Los yos son conscientes de dirigirse a un “otro” que no contesta. En la poesía de Guerra, el nombre hace posible la presencia de aquellos

que no “están” ya sea por su constante desgaste o por el lenguaje insuficiente del yo que no logra llegar a quienes convoca. En Cardona, el nombre permite recordar a los personajes que el yo visita y retrata. El vínculo entre el yo y el otro será el lenguaje por medio del cual este último aparece como una figura que da testimonio y denuncia las desgracias de una clase social que lo consume y anula como sujeto particular. La enunciación se presenta como un problema dada la resistencia que oponen estos personajes a aparecer ante el yo poético que los capta de forma fragmentaria, aun cuando se dispone a conocerlos.

Al mismo tiempo, se evidencia la capacidad de la palabra poética de dar presencia a lo ausente. Permite mostrar aquello que implica habitar los espacios hostiles que la sociedad les da a los que considera “otros”. Allí, una de las interrogantes más fuertes en Cardona y Guerra, ¿cómo puede el otro configurarse como individuo en circunstancias tan desfavorables que lo condenan a ser “nadie”? ¿Será que desde esa posición el “otro” puede trabajar su voz y ser escuchado? ¿Puede aparecer un rastro de individualidad, voluntad y posibilidad de elección en ese lugar que le otorga la sociedad? En este sentido, ¿Qué lugar de enunciación posee el otro y cuánta movilidad se le permite?

Otro problema de enunciación al que nos enfrentamos en la poesía de Cardona es la construcción del yo como “voz” inmersa en un contexto específico. El yo muestra lo que sucede, se sumerge en la realidad y explicita la crueldad que ve en ella. Sabe que no puede guardar su voz para sí y concibe su canto como una manera de estar con y entre los otros. El yo pertenece a un tiempo y circunstancia desde donde se configura y se dirige hacia otros.

Desde otra perspectiva, *Poemas para un pueblo* (1968) de Pedro Shimose reflexiona sobre la condición del yo. El hablante se sabe merecedor de la palabra dado que es capaz de escuchar y recoger el testimonio de aquellos con los que comparte el espacio vital. Mónica Velásquez en su

ensayo: “‘Y qué hace Anacreonte en Riberalta’ Desafíos en la poesía de Shimose” dice que el poeta no se presenta como un portavoz del pueblo, sino como su receptor (2017:31). En el poema “Discurso sobre América Latina” el yo dice que para hablar de su patria se precisa conocerla, saber de aquellos que actuaron en ella y la imaginaron libre: “es preciso decir: Bolívar, Martí, Artigas” (1968:80), así como de la narrativa histórica que uno hereda como boliviano: “Ella está sostenida por los muertos. /La llevo como una herida, sin mar y sin victorias” (ídem.: 82). El yo expone que para hablar de Bolivia y su pueblo es preciso: nombrar, pensar, amar y sufrir (ídem.:79-83). En su poesía, se muestra a Bolivia como un espacio habitado por rastros de quienes pasaron y están, antepasados y paisanos contemporáneos. Vale destacar la metáfora espacial de estos poemas. Para hablar de su patria, el yo señala las inquietudes que no se verbalizan pues quedan en silencio, y observa la experiencia desafortunada de quienes alzaron la voz para denunciar. Al caminar por su patria, el yo no solo recoge las percepciones de su pueblo, sino que refleja lo que comparte con la mirada de muchos otros como muestra en “Señora de las hazañas”: “Salido de mi cuerpo al contemplarte, desciendo a los espejos/ con los hombres que no saben lo que quieren/ con los hombres que no saben si te amas o te odias, /soltándote en carrera de guanacos, /! ay, los cristales de la nieve!” (Shimose, 1968:95). Su voz se proyecta en el espacio y expresa las angustias, dudas y pesares que mira en otros hombres. El yo se contempla fuera de sí pues se identifica con otros. Esta mirada de sí mismo muestra a un yo capaz de abandonar su condición solitaria para conocerse acompañado por otros en cuya mirada dubitativa refleja la suya.

El yo decide habitar espacios (recurrentes cuando se piensa a Bolivia) y hablar desde allí. En el poema “Los reinos de la muerte” el yo descende a las minas y describe qué le sucede estando allí:

Adentro,
en el fondo de la tierra
me encuentro;
la oscuridad me cierra
en sus hondos mutismos
los demonios del miedo
danzan en mis abismos:
estoy podrido, hiedo,
mis larvas me recorren,
fluye por mí un río
de ácidos que corren
por un secreto frío
lodo, lluvia y espanto,
agonía diaria
de mi amargo llanto,
¡ay conciencia precaria! (1968:103).

Expone lo que implica estar en la mina. Percibe lo que le sucede a su organismo, está lúcido del desgaste de su cuerpo dadas las condiciones de trabajo a las que se ve expuesto. Es consciente del mutismo en el que se hunde que no es lo mismo que el silencio, ya que involucra una voz que elige no hablar o que no puede ser escuchada. El yo reconoce la mina como un lugar que involucra dejar de ser: “Abajo, abajo, abajo/ en el confín del horno, / la existencia no es nada. / Me acompaña mi muerte” (ídem.:102). Mira la mina como una morada en donde se experimenta la muerte en vida, es decir, se roza la nada con el cuerpo:

La esencia de mi muerte
la estoy viviendo
la estoy sintiendo
en mi razón e instintos,
en mi tuberculosis,
está en los laberintos
de mi pleura llagada
está en la silicosis;
me clava su punzada,
¡calabozos de fuego,
prisiones de la muerte! [...] (ídem.:104).

El yo denuncia la condición del minero, las enfermedades con las que vive y la muerte que experimenta en su psique y cuerpo. Resalta la importancia de que los bolivianos conozcan la muerte tan intensa y sin pausa de quienes moran este lugar: “Soy un escupitajo. / boliviano yo quiero/ que conozcas mi muerte/ desde que nací, muero, / fui hecho de trabajo, / voy a pudrirme entero/ y para siempre, abajo” (1968:105). Desea que se conozca su muerte dado que él forma parte de la sociedad que lo desecha. Aun como escupitajo es parte de un “nosotros” bolivianos. Como muestra Cardona con la imagen del pordiosero, este “otro” minero dice más del entorno que lo rechaza que de sí, pues uno es uno en contacto con otros. Todorov señalaría que la figura del otro marginal solo es posible respecto a un yo que lo mira con distancia y lo considera ajeno al grupo.

De esta forma, el yo en la poesía de Shimose interpreta y se apropia de los testimonios que otros dejan, al mismo tiempo que explicita lo que involucra habitar su patria. La enunciación aparece como un problema dado que el hablante reflexiona sobre aquello que implica dar testimonio de lo que acontece en su entorno, lúcido de estar con otros. El yo reflexiona sobre el recorrido que realiza para poder hablar de Bolivia, del pueblo boliviano y de sí mismo como aquel que mora ese espacio. Sabe que comparte el espacio en el que se encuentra y que no puede hablar ni siquiera de sí de manera aislada. Posicionarse como voz ocasiona que el yo revele la relación que construye con los suyos, es decir, incluso cuando se tratan de sus prójimos, esos que se parecen a él. La lucidez respecto al lugar de enunciación como algo construido que supone un vínculo con otros puede dialogar con el yo en la poesía de Cardona que reflexiona sobre lo que involucra dirigir su palabra hacía otros y crear su voz a partir de figuras ya conocidas y elaboradas en su contexto.

En el anterior apartado de esta monografía se mostró el mecanismo de desdoblamiento que ocasiona que el yo se fragmente y contemple su palabra entregada a oído ajeno. La indiferencia de

quienes lo oyen ocasiona que desprecie su propia voz, pues se siente cómplice de la situación terrible que acusa; impotente ante ello. Denunciar el estado desfavorable de su pueblo y no recibir respuesta ni reacción ante ello hace al yo despreciar su propia voz pasiva. Así también, se mostró cómo el hablante se retira y cede lugar a personajes ya presentes en la memoria y narrativa del pueblo boliviano. Voces distintas ocupan el yo y elaboran una mirada poco usual sobre sí mismos, su mundo y los demás.

Laura Scarano piensa la enunciación como un problema en la poesía “social” dado que ésta desestabiliza los saberes de la realidad, rechazando una sola manera de ver el mundo. El sujeto textual para esta teórica entra en crisis, en un proceso de dispersión, disociación y colectivización, dado que no desea un monopolio absoluto de la enunciación (1994: 24). En Cardona, la enunciación se presenta como un problema ya que el yo reflexiona sobre la manera en que se ve a sí mismo, se presenta ante los demás e interactúa con ellos. El yo se sabe parte de su pueblo, por ello, su carácter individual entra en crisis, pues se percata de su configuración en relación con otros. A la par, el poemario de Guerra expone cómo el yo conoce al “otro” desde sus expectativas e interpretaciones, mientras que el de Shimose muestra cómo el yo se apropia de los testimonios que dejan distintas subjetividades que forman parte de su pueblo.

Todorov reflexiona no solo sobre distintas maneras de conocer al “otro” sino de predisponerse a este encuentro con la alteridad. Los yos de los poemarios mencionados exponen una reflexión sobre sí mismos frente a aquellos con los que comparten el mundo y que si bien pueden ser compañeros o cómplices, siguen siendo otros, muestran un residuo irreductible de alteridad. Por ello, para hablar con ellos y de un “nosotros” es preciso realizar un recorrido que me permita comprender lo que me une a ellos: mis proyecciones, desencuentros e interpretaciones. Ya en la introducción de esta monografía se citaba a Blanca Wiethüchter, quien leía en la poesía

boliviana de los sesentas una preocupación por incluir la figura del otro en el discurso poético, no bastaba hablar sobre “él”. Estos poetas señalan un recorrido introspectivo del yo consigo mismo para acercarse al otro distante, marginal hasta un otro más cercano, el prójimo, dependiendo de las distintas posiciones que ocupa el yo.

Al mismo tiempo, estos poemarios muestran las posibilidades e imposibilidades de comprender estas alteridades por medio del lenguaje que convoca, nombra y cuestiona. La palabra permitirá que se invite al otro para conocerlo, mas no que éste acuda. Permitirá explorar los espacios (físicos e imaginarios) que habitan los bolivianos y mostrar aquello que implica estar allí, mas no comprender más que fragmentariamente eso que nos configura como “nosotros”. Permitirá dirigir la palabra hacia los demás para decir la crueldad e indiferencia que se descubre en el mundo, permitirá también, desvincularse de todo rasgo distintivo y ceder el “yo” a otras voces.

El yo como resistencia

Ahora bien, falta pensar qué involucra construir la voz en contacto con otros lenguajes y voces que rodean al yo. Como ya se señaló, en la poesía de Cardona el yo se configura encarnado por figuras y personajes disponibles en su contexto de los que se apropia. La figura del mar muestra los sentimientos de falta, rencor y soledad con los que se construye la identidad boliviana, lejos de la pérdida. La mina aparece despiadada e intimidante y no como un espacio de trabajo. La figura de Tupaj, utilizada en varias ocasiones para hablar de los indios, cuestiona aquello que sería representar a otros, pues duda que su nombre pueda identificar a su pueblo. La figura del Elegido, héroe, cuestionará la acción de delegar la responsabilidad y esperar a otro que nos salve. Pedro no aparece como el discípulo que no comprende los planes divinos, sino como el amigo que ama a Jesús, consciente de los intereses y poderes que manipulan sus voluntades. El yo se retira y cede

lugar a estas figuras para mostrar distintas perspectivas. Los poemarios dan a conocer lecturas poco comunes de estos personajes que cuestionarían el comportamiento del pueblo boliviano.

En Shimose, el yo transita por los discursos que circulan en su contexto. Hablar implica mirarse en el mundo como una voz que escucha y recoge otros discursos evidenciando una postura ante ellos. El papel que juega el lenguaje cotidiano es importante ya que no solo atraviesa la subjetividad del yo, sino la de aquellos con los que comparte el mismo espacio vital. Pedro Shimose, por medio del humor que parodia e imita estos discursos, desestabiliza y denuncia las lógicas terribles que albergan en su sociedad. Recreando las formas de la propaganda y el comercial, se evidencia los discursos que invaden la psique y la adormecen:

Sonríe
disimula tu tristeza
que nadie se entere de tu pena
se te agita el pecho
no llores
piensa en la ayuda americana
Superman
& Mickey Mouse
¡Viva feliz con Coca Cola!
Make war not love
Miss universo
¡Salud!
¡Se va la segundita!
Baila, Bolivia, baila
gira,
tu pañuelo al aire,
doblégate,
manos arriba baila
de rodillas.

THE END (Shimose, 1972: 144).

El yo denuncia la dependencia y manipulación estadounidense a la que se sometió Bolivia. Muestra cómo se condiciona a los sujetos a una mentalidad pasiva que no permite pensar, solo reaccionar ante estímulos que los adiestran. El discurso comercial oculta y disimula cómo Bolivia

se somete. Este poema podría dialogar con lo que acontecía en la época. Según el historiador Jaimes Durkeley en “Rebelión en las Venas”, Bolivia fue manipulada por intereses extranjeros y malas decisiones que la hicieron endeudarse y depender de las decisiones que otros gobiernos tomaban sobre ella (2017:156). Las maneras en que Estados Unidos negociaba con Bolivia desde la crisis de la época post revolucionaria hasta el gobierno de Barrientos, entre otros, ocasionó una serie de medidas desfavorables para la industria minera y las empresas nacionales, lo que provocaba una desigualdad social y una sensación de no ser autosuficientes:

Entre 1946 y 1964 el compromiso financiero de Estados Unidos con Bolivia alcanzaba la suma de 327,7 millones de dólares frente a 64,4 millones de dólares de la década anterior. Los 25 millones de dólares desembolsados por Washington en 1957 representaban el 32 por ciento del ingreso estatal boliviano. Aun para la derecha del MNR, la dimensión de esta ayuda planteaba ciertos problemas respecto a la independencia del régimen; no obstante Paz y Siles, su sucesor afirmaban que era el único medio de evitar el colapso total del país y de preservar los logros de 1952 (ídem.:159).

Recordemos varias medidas como el Plan de Estabilización de 1956 y el Plan Triangular de 1961 que condensaron el nivel de intervención política de Estados Unidos en Bolivia. En la poesía de Shimose, el yo señala el tono engañoso y convincente con el que los discursos a los que el pueblo boliviano se ve expuesto se adecuan a las circunstancias para sacarles provecho. Los comerciales y la prensa utilizan el lenguaje con tal de engatusar a sus receptores, ocultando las intenciones y los poderes a los que se someten. Este tipo de discursos oportunistas son emitidos por un tipo de personas que el yo nombra “camaleones” ya que cambian según su conveniencia y nunca muestran desde dónde hablan. En “Los camaleones invaden las catedrales” del poemario *Quiero escribir, pero me sale espuma* (1972), el hablante advierte estar alerta y no confiar en la manera deshonesto y artificiosa en la que utilizan el lenguaje estos sujetos:

Les sobra astucia, saben elegir el momento oportuno,
las palabras adecuadas, el tono conveniente, el ademán
preciso,
halagan, mienten, se desprecian, estudian, aparentan,

buscan el fulgor de las cámaras, la estridencia,
Flash sonríe flash posa flash
resplandor efímero *okee!* trepan peldaños, se van por las
ramas,
buscan las lentejuelas de la fama, leen informes reservados,
sonríen, visten a la moda, [...]
solicitan audiencias, dan consejos, afinan la puntería,
disparan, van a misa, son como los gatos, saludan, dan la mano,
siempre caen de pie, aclaran la voz, ejem, la impostan,
la modulan,
piensan dos, cien, mil veces, no duermen como los búhos,
piensan,
viven agazapados en el color, catedrales sombrías y vacías [...]
(Shimose,1972:147).

De esta forma, denuncia que el lenguaje se usa con el fin de engañar a los otros y velar por intereses propios.

Esta preocupación por el lenguaje y la manera en que configura mentalidades dialoga con la obra de otros poetas latinoamericanos que escribieron en los sesentas: Roque Dalton, Juan Gelman, Roberto Fernández Retamar y Ernesto Cardenal, entre otros. No se puede acceder al pasado sin la narración de este, pues nunca se sabe lo que ha sucedido sino a través de un relato de los acontecimientos (Ricoeur 1999: 97). La elaboración del pasado influye en la manera en que nos percibimos como individuos y como sociedad, en cómo construimos el “nosotros”. En Cardenal, el yo, identificado con la figura del poeta es capaz de desmontar el discurso histórico que ha privilegiado ciertos episodios debido a los intereses de agendas específicas, por ello ha censurado, tergiversado y difamado los registros que no corresponden a la “historia oficial” (Rivera, 2013: 64). El yo se ocuparía de proteger aquello que constituye a su pueblo: su lenguaje, que ha sido usado sin cuidado alterando la manera en que las personas ven el mundo y se perciben en él.

El yo en el poemario de Cardenal *Homenaje a los indios americanos* (1969) reflexiona sobre la violencia verbal, difamación y tergiversación (Rivera: 67) que sufrieron los registros de la cultura latinoamericana en distintas etapas históricas. Rivera hace referencia al arqueólogo y etnólogo Dick Edgar Ibarra Grasso (1917-2000) que relata la censura que Pachacutec e Izcoalt aplicaron para ocultar y justificar sus acciones. “Pachacutec alteró la historia para borrar la evidencia de que los incas estuvieron sujetos a una dependencia del Reino Colla, de origen aymara” (1961, 169). Este investigador explica cómo, luego de algunos enfrentamientos en la región, Pachacutec obtuvo el reconocimiento del Reino Colla como el único gobernador, alrededor de 1438, y luego reunió en Cuzco a un grupo de personas para elaborar la historia “oficial” con el propósito de “ponerse una ascendencia divina en su origen”, prohibió el uso de la escritura jeroglífica y mandó a matar a quienes la podían escribir” (1964, 28). En el poema “8 Ahau” el yo denuncia: “Palabras falsas han llovido sobre nosotros/ sí, hemos tenido un ataque de palabras/ el pan de la vida/ nos ha sido reducido a la mitad” (2012:106). Las palabras afectan en la manera en que nos configuramos como sujetos pues a través de ellas contamos la relación que tenemos con el mundo y con nosotros mismos. La censura no permite tomar en cuenta otras maneras de relatarnos y comprender nuestro lugar en el mundo.

Al mismo tiempo, el yo rescata a personajes cuyas voces destacaron ya que se alimentaron del conocimiento popular como son Nele Kantule y Nezahualcóyotl. La poesía de Cardenal muestra lo complejo que es reconstruir el pasado desde un presente que no tiene las herramientas para interpretarlo; por ello, propone saber de él por medio de quienes se apropiaron de esos saberes. El poema “Nele Kantule” relata la vida de dicho personaje, poeta cantor y líder indígena guna, repasando todos los saberes por los que atravesó antes de ocupar su puesto. Así pues, “Nele, bebió de las aguas de la historia oral de sus personajes: Uago, el primer espíritu; Ibeler, el guerrero

infinito; Pugasui, el flechador de oro; Duiren, el estratega del futuro el pasado y el presente; Ibeorgun, el diseñador y organizador de la comunidad, Bailibe, el epistemólogo de la Madre Tierra; Iguasalibler, el dialéctico de los sueños; Narasgunyai, la Madre combativa y tantos miles de Kunas anterior a la invasión europea. También conoció las luchas de independencia de Simón Bolívar, de la Revolución Francesa, de la Revolución Mexicana[...] La lengua Kuna está llena de metáforas, llena de poesía, y fue a través de la poesía que se cantó en las comunidades previas a la fecha de la revolución Kuna, Nele, debió impactar con su ritmo, con una nueva melodía que hacia cantar a los pájaros, capaz de interpretar, mezclar la epistemología Kuna con la problemática de su época[...]” (Napi, 2010: 2).

El yo elige a este personaje dado que él absorbió el conocimiento de antepasados (otros Neles) para adaptarlo al presente:

Fueron estos Neles doctores
muy grandes enviados por Dios. Han sido muy sabios
conocían todas las medicinas
llamaban a los leopardos, tigrillos y jaguares a sus casas
para platicar con ellos (...)
Tiegun exploró el mundo de los malos espíritus
y habló sobre ellos
Sibú visitó la región de los muertos
Salupip explicó cómo Dios creó diversas clases de animales. (...)
llegó Ibeorgun vino para enseñarles a saludar, a decirles
que saludar es bueno
que eso es pensar en Dios
darnos buenos saludos (...)
Y Nele de Kuntule aprendió con Inayoga la medicina
La planta que servía y la que no servía
la manera de cortarlas, las
oraciones que tenía cada planta [...] (2012:218).

Es posible leer en este poema un recorrido del yo por los conocimientos que Kantule trae consigo, es decir, por las muchas otras voces y saberes de los que se ha apropiado. Uno se configura a partir de muchos. Si bien la historia oficial se limita a contar la intervención de este líder en la

revolución de 1925, el yo se encarga de convocar a todos los interlocutores de Kantule, cuya sabiduría lo hizo capaz de dirigir a su pueblo en un momento determinado. La voz poética despliega la compleja subjetividad de Kantule construida a partir de la cultura oral que absorbe. Gracias a la figura de Kantule, sabemos de la cotidianidad de estos hombres: sus maneras de estar en el mundo, de interactuar entre ellos, de concebir lo sagrado y convivir con la naturaleza.

El yo no solo rescata los conocimientos de otros sabios, sino también recoge las palabras con los que esta cultura se comunicaba. Recuerda a Nele Ibelele quien relató las palabras que Dios usó para nombrar a los enemigos: *Masalaiban* (oso hormiguero), *Masolotobalielt* (iguana) (2012: 218). Recuerda a Nele Ibeorgun, quien supo dar nombre a los cantos, a los vínculos afectivos, a la ubicación y al modo de estar de los gunas en el mundo. El yo da a conocer la importancia de estas palabras ya que en ellas alberga un conocimiento del otro y de uno mismo:

Y dijo, Dios me ha mandado para enseñar aquí en la tierra
y les dijo que aprendieran los cantos
Absogeti -Igala, Camu -lgala, Caburri -Igala etc .
los cantos medicinales [...]
Y como en ese tiempo los hombres no sabían decir
hermano
les dijo que para decir hermano dijeran *Cargüenatdi*
y para decir hermana *Om* [...]
Les dijo que estamos en la superficie de la tierra
y que andamos rectos, *ucurmacque*, es decir:
“caminamos en la tierra” [...] (2012:220).

Al mismo tiempo, instaura en el lector una duda ya que estas palabras aparecen transcritas en su idioma original, más allá de la traducción, puesto que pueden albergar muchos otros sentidos que no caben en la palabra castellana. El yo es consciente de no poder trasladar los significados que guardan estos nombres a otro idioma, es lúcido de un intento de interpretación sobre un registro que no comprende sino mediado por los conocimientos que ya tiene. Sus palabras intentan descifrar lo que dicen los nombres de esta cultura, pero muestran algo que no se logra interpretar.

La poesía de Cardenal duda de la historia oficial, pues ella no toma en cuenta otro tipo de registros como los jeroglíficos, los tejidos, ni la oralidad. En los poemas “Cantares mexicanos” I y II, el yo se apropia de la figura de Nezahualcóyotl, el rey poeta quien liberó a la ciudad de Texcoco de la tiranía de Tezozómoc, para mostrar su preocupación ante el olvido de su cultura: “Las plumas del quetzal se secan/los mosaicos de plumas de colibrí se decoloran como las/ flores/los mosaicos de turquesas, de jade, de obsidiana y de nácar/ caen como flores”. [...] (2012:7). “Hemos pintado el interior del cielo en cueros de venado/ ¿pero acaso nuestros descendientes entenderán el Códice? / Nuestros poemas en papel de maguey, de yuca y de palma/ serán llevados por el viento como el polvo de Texcoco?” (ídem.:9). Existe un intertexto con los breves poemas que dejó Nezahualcóyotl en “No acabarán mis flores” y “Un recuerdo que dejo”, en ambos se reflexiona sobre la estadía efímera en el mundo y sobre lo que de uno perdura después de partir. En “Amo el canto del Cenzontle” Nezahualcóyotl muestra su percepción inmediata del mundo, la cual comparte con otros hombres mediante su canto:

Amo el canto del cenzontle,
pájaro de cuatrocientas voces.
Amo el color del jade
y el enervante perfume de las flores,
pero más amo a mi hermano: el hombre.

El poemario de Cardenal dialoga con el poema de Nezahualcóyotl, ambos recuerdan la importancia de la palabra y más aún del canto como una manera de dar testimonio sobre el paso de uno sobre el mundo. El canto sería un vínculo con los otros:

Y canta Cuacuauhtzin:
‘Haya amistad común!
conozcámonos con cantos.
Nosotros nos vamos, mas quedarán los cantos
Oigo un canto, y me pongo triste...
Llegaron las lluvias, y sin embargo lloro.

Dejaré las lluvias, las flores y los cantos.
Y por eso lloro, y por eso canto'. (ídem.:27)

En este fragmento del poema “Nezahualcóyotl” de Cardenal, el canto que se deja aparece como un rastro de lo efímero de la vida. La experiencia queda, se deja encarnada en el canto para que los que lo escuchen conozcan otras voces y establezcan una amistad (de la raíz del verbo *amar*). con ellas. Así también, el canto aparece como una herencia y como una reminiscencia de los que ya se fueron “Los toltecas, el pueblo sabio, ‘los cantores’/ los que fundaron las antiguas ciudades con el canto/ [...] y murieron pero dejaron para siempre palpitando/ una piedra/ nos quedaron en un papel, un atabal, sus temblores/ sus anhelos/y su voz habla en los viejos, los conocedores de libros/ los sabios castos como niños y ya ciegos/ con pelo como fibra de maguey” (ídem.:37). El yo recuerda estos registros y su enigma para dudar del presente²⁴ y cuestionarlo. Al mismo tiempo, el yo recoge las enseñanzas que no fueron registradas por la historia pero que son de vital importancia para la convivencia del pueblo:

Dictó una estricta ley forestal
para la conservación de los bosques
pero vio a un niño pepenando leñita sin entrar al bosque
y suavizó la ley.
Perdonó la vida a un reo por unos versos que hizo[...]
‘Plántese maíz, ayote, frijol
a la orilla de las carreteras
para los viajeros, para los pobres, [...]
Educación universal obligatoria.
Las 2 materias de la enseñanza universitaria:
Ixtlamachiliztli (“dar sabiduría a los rostros”)
Yolmelahualiztli (“enderezar los corazones”)
pena de muerte a los historiadores
que falsearan en sus pinturas (a sabiendas)
la verdad de los hechos [...] (ídem.:34-35).

²⁴ No solo la mirada crítica hacía el pasado, sino el registro de lo actual, ese dar cuenta del mundo en el lenguaje, será otra posibilidad para el portador de palabra. En el poemario de Cardenal *Hora 0* el yo relata la dictadura de Somoza, la intervención estadounidense y la labor de Sandinista

Cardenal propone pensar la enunciación como instancia que implica conocer y apropiarse de los saberes que uno recibe, así como una manera de establecer una relación con muchas voces que nos anteceden. Los personajes que elige acumulan muchas otras voces de las que se nutrieron. Acudir a la voz de Nezahualcóyotl, así como relatar la historia de Nele Kantule desde el yo requiere hablar de las personas de las que estos han aprendido. Enunciar implica ser consciente de las voces que hablan en nosotros o dialogan con la posición que asumimos. A través de estos personajes hablan muchos otros, se establece una polifonía.

Las relaciones entre la historia y la ficción han sido encaradas por diferentes teóricos. Para Hayden White, la historia se construye a partir de múltiples interpretaciones de acontecimientos que se estructuran a partir de esquemas o formas narrativas ya existentes dentro de un legado cultural: novela, comedia, sátira o épica según la intencionalidad e ideología del historiador. White considera que el objetivo de cualquier narración histórica es el de apropiarse de los hechos pasados para entenderlos y justificar el presente. White asemeja este procedimiento al de un paciente psiquiátrico que reconstruye narrativamente su pasado para cambiar las significaciones que posibilitan la existencia de traumas que repercuten aún en su presente y que afectan la construcción de su futuro:

el paciente ha sobretramado esos acontecimientos, los ha cargado de un significado tan intenso que, ya sea de manera real o simplemente imaginada, continúan dando forma a sus percepciones como a sus repuestas...El problema se basa en hacer que el paciente “re-trame” toda su historia de vida de forma tal que cambie el *significado* que confiere a aquellos acontecimientos y su *significación*... Visto así, el proceso terapéutico es un ejercicio de refamiliarización con los acontecimientos que han sido desfamiliarizados (White, 2003: 117- 118).

La familiarización consiste en reconocer como propios a elementos extraños que perturban el relato personal, lo alteran o amenazan de contar una otra historia no lógica con su presente o con el proyecto que se tiene. Para White, la narrativa histórica no refleja las cosas, sino que

recuerda imágenes de las cosas que indica (ídem.:123). El discurso histórico establece relaciones entre las cosas: hace a lo más extraño volverse familiar y tener correspondencia con lo ya conocido, al mismo tiempo que reconcilia al sujeto con su pasado. La historia no solo sería un registro de los acontecimientos, sino una construcción compleja de símbolos que se hace presente en nuestra tradición y cobra sentido en nuestro presente (ídem.:126).

En cambio, la literatura, como ya señalaron los formalistas rusos, tiene un proceder opuesto: hace lo familiar extraño, muestra lo que no encaja en lo que consideramos conocido. Por eso, una de sus características más fuertes es su poder de desautomatizar y hacer que pensemos las cosas desde una perspectiva completamente diferente. La metáfora literaria, para Paul Ricoeur (1975), *violenta* dos mundos con el fin de establecer relaciones no imaginadas que cuestionen y cambien nuestro conocimiento anterior de lo “real”. La poesía “social” vigilaría el presente, se preocuparía por la mirada que elaboramos de lo que nos sucede. Scarano señalaría esta posibilidad cuando habla del referente “realidad” como una construcción (1995: 219), entendiendo referente no como la cosa misma sino como nuestra forma de configurar y manipular las cosas. De lo que se encargaría la poesía sería de “la recuperación de la referencia” a partir del cuestionamiento crítico que hace darnos cuenta de que lo que conocemos como real es un modelo, entre muchos, una construcción (ídem.: 223). Cardona propone, en diferentes instancias, revitalizar esta manera de mirar y comprender lo que sucede.

Extrañarnos de nuestra manera de narrar las cosas y más aun de las voces y las figuras que elaboramos como colectivo, aquellas que nos sirven de referencia para construir nuestra propia voz, afectará en la manera en que interpretamos el presente y nuestro lugar en el mundo. En este sentido, aquel que mira el mundo adquiere una responsabilidad muy importante pues permite una versión de lo que existe, hace aparecer la realidad de cierta manera. La enunciación se mostrará

como problema ya que cuestiona cómo la voz se construye y se hace cargo del presente y el pasado que le permite interpretar lo que sucede.

Cardenal provoca un extrañamiento con el relato histórico ya que se interesa por la subjetividad de los personajes y no por los acontecimientos. Muestra a estos personajes como construcciones que se apropian de los saberes de su cultura y los actualizan con una mirada crítica a su presente. La poesía de Cardona es capaz de desfamiliarizar algunas figuras del relato boliviano al darles otro enfoque. El Mar que en los libros de historia aparece como herida y como un trauma que sufrió el pueblo boliviano, en su poesía se presenta no como algo ausente, perdido, sino como una figura intensamente presente y propia que sintetiza varios conflictos de la identidad del pueblo boliviano:

Dadle a mis ojos muerte,
puñal que mata
mas no Puerto transijas con la Historia.

Olas de sangre yacen, efervescen,
decoloran, esparcen, sacrifican.
Hay baches de dolor, garras de yermo,
un lúgubre subir
y un triste descender al mar que calla (1967: 57).

En la primera estrofa el yo señala el costo de su lucidez al no aceptar el relato histórico, puesto que no existe una narración clara que asegure su presente. El yo señala lo que el relato histórico no elaboró puesto que no cabe en su secuencia lógica de victorias y fracasos. Al mismo tiempo que muestra la importancia de todo lo no se dijo. Propone no simplemente ver la herida sino comprender por qué ésta duele ya que eso dice mucho de nuestra configuración como sujetos. Esto permite ver al mar no como una falta, una pérdida del pueblo boliviano, sino como algo muy propio de quienes lo imaginan y extrañan. Esta poética vuelve a pensar lo que significaría el Mar para Bolivia por su intensa presencia en su memoria, desfamiliarizando la idea de carencia. Gracias

al lenguaje, la voz es capaz de mostrar a esta figura desde otra perspectiva que nos extraña de la idea de falta y explicita por qué la figura del mar nos interpela constantemente y todavía nos molesta.

Recapitulando lo expuesto, es posible percatarse de dos problemas: la manera en que el yo interactúa con la figura del otro y la lucidez del yo al saberse portador de una voz que da cuenta del mundo en el que vive. Ambos problemas de enunciación permiten reflexionar sobre la posición del yo ante el pueblo al que mira y con el que dice provisionalmente “nosotros”. El diálogo que se establece entre la poesía de Cardona y Guerra se debe a la manera en que el yo cuestiona su posición cuando le toca hablar de subjetividades difíciles de tratar por su alteridad. El yo, lúcido de sus interpretaciones, identifica al otro como distinto. Ambas poéticas piensan cómo el yo puede saber del otro, cómo dirigir la mirada hacia la alteridad sin malinterpretar su mundo, ni reducirlo a lo ya conocido.

Shimose y Cardona reflexionan sobre el recorrido que transita el yo para poder dar cuenta de su situación. No le basta “ser” boliviano sino saber qué involucra postularse como tal. Ambos piensan cómo construyó el “nosotros”. Parte de esta experiencia con los otros consiste en mirar no solo el lenguaje cotidiano que afecta a quienes lo escuchan, sino el discurso histórico. Con el mismo afán, la poesía de Cardenal cuestiona la construcción de distintos personajes históricos. De forma similar a la poesía de Cardona, opta por contar lo que la narrativa histórica descuida y establece como realidad de manera peligrosa. Ambas poéticas preguntan: ¿cómo las figuras presentes en nuestra narrativa y el lenguaje cotidiano al que estamos expuestos influyen en nuestra manera de interpretar lo que nos pasa? Proponen, por ello, extrañarnos, cuestionar y reformular estas construcciones, así como apropiarnos de las figuras que están presentes en nuestra historia y que tenemos de referencia cuando vamos a formular nuestra propia voz.

CONCLUSIONES

Las lecturas que se han ocupado de la poesía rotulada social hacen énfasis en el referente extratextual al que se alude, pero descuidan lo que la caracteriza como construcción ficcional: el lenguaje, es decir, cómo a través de él se elabora y construye una noción de mundo y en él, un hablante. La poesía no contiene modelos de realidad a modo de reproducción, por el contrario, al decir, logra que el mundo aparezca de otra forma, cuestiona el conocimiento que tenemos de él. José Saer señala que la literatura permite conocer lo real desde su complejidad y no como un presupuesto con verdades absolutas (Saer, 2014:11). La construcción ficcional propone otra comprensión de lo que sucede que no simplifique ni reduzca nuestro conocimiento sobre lo que consideramos real.

Así como el referente “realidad” se reformula, debido al hablar imaginario de la poesía, el yo se presenta como una construcción independiente del autor. Scarano propone diferenciar una voz poética *de* la escritura dado que no existe un yo previo al lenguaje que produce y con el que se configura, y *en* la escritura ya que articula un lugar de enunciación contextualizado si bien no determinado extratextualmente. En varios momentos el yo hace un guiño a la figura del autor con reflexiones metaficcionales sobre el lector y la creación poética. Vale indicar que no se entiende al yo *en* la escritura como un sujeto, solamente, sino como un lugar desde donde se habla que deja entrever posiciones, dado que su uso del lenguaje no es neutro, conlleva una lengua, registro, historia, género, etc.

El análisis que se realizó en esta monografía evidencia al yo como lugar de enunciación que permite conocer el mundo desde muchas perspectivas y al hablante que lo ocupa consciente de su posición relacionada con/entre otras subjetividades, lenguajes y voces. La enunciación será

problemática ya que el yo se fragmenta, no corresponde a un sujeto unívoco. En este sentido, no se busca dar cuenta de lo que sucede desde una sola perspectiva, puesto que ésta reduce la comprensión que se puede tener de uno mismo, de los demás y de lo que estaría sucediendo. Esta compleja configuración del yo no remite a una sola manera de estar en el mundo ni decir lo que sucede, más bien resalta el carácter provisional de las miradas y se mueve. Laura Scarano señala que la poesía no busca respuestas totalizadoras ante lo conflictivo que supone comprender lo real, sino problematizar lo que sabemos de él. El yo aparece como un lugar capaz de albergar distintos lenguajes y maneras de conocer el mundo.

La poesía de Cardona muestra al yo desde dos perspectivas simultáneas: cómo se mira a sí mismo y cómo se presenta ante otros. El primer capítulo propone dos mecanismos que configuran al yo: el desdoblamiento y la despersonalización. La segunda parte del capítulo analiza cómo el yo se fragmenta, da paso a otras voces, y cómo se dirige a los demás. La mirada introspectiva aporta una reflexión sobre cómo se percibe uno en su circunstancia. El yo cuestiona su posición y el lenguaje con el que da testimonio del mundo llegando a extrañarse de sí mismo y conocerse como una otredad. Es entonces cuando el yo se vacía y cede su lugar a otras voces que elaboran su propia versión de lo que pasa. El yo es ocupado por personajes reconocidos que cuestionan la narrativa del pueblo boliviano desde una lectura poco usual de sus voces. Así también, se analiza cómo el yo apostrofa, da a conocer la relación que establece con su pueblo y distintos personajes que elige como interlocutores. Su poesía vuelve a pensar, cuestiona y no toma como un presupuesto qué implica postularse como yo en mi circunstancia, qué posición asumo frente a lo que sucede y me afecta, qué relación establezco con otros yos. Esta fragmentación de la voz será un gesto muy recurrente en los poetas de los setentas que no dejan de apuntar a una crisis de la subjetividad.

La segunda parte del trabajo articula la obra de Cardona y la pone en diálogo con otros poetas que pensaron el lugar de enunciación “yo” como problema. El yo en la poesía de Alberto Guerra reflexiona sobre la forma en que se dirige y conoce la figura del otro, Manuel Fernández, un minero. Muestra la resistencia del personaje que no se presenta y la posibilidad del lenguaje de evidenciar lo ausente. La poesía de Cardona dialoga con la de Guerra, cuestiona constantemente la percepción que tiene el yo sobre sí mismo cuando está frente a otro. La voz poética en Guerra busca cómo hablar con Manuel, en Cardona cómo acompañarlo y ser su cómplice. Quizás aquí una de las posibilidades más conmovedoras de ambas poéticas esa voluntad de estar con otros, de no asumir la presencia o el contacto como un presupuesto sino algo que se elabora, que se trabaja cada vez para convivir con el otro, para no estar solos. Ambas voces indagan sobre sí mismos, sus propias expectativas e interpretaciones para poder dialogar con el otro, o en todo caso, evidenciar qué dificulta su interacción con él, mostrar sus desencuentros y tensiones. Ambas poéticas sugieren la posibilidad que tiene el lenguaje de dar forma a estas interrogantes cuando uno busca hablar, invitar, saber del otro.

Pedro Shimose expone el recorrido por el que pasa el yo para poder hablar de su patria, su pueblo y su posición como boliviano. Conoce y recorre los espacios físicos por los que pasan sus paisanos, los cuales guardan memoria de los cuerpos y la historia de su pueblo. Así también, presta oído crítico a los discursos que circulan en el contexto y que dicen saber de lo real para cuestionarlos. El yo resiste a las violencias instaladas en el lenguaje y las expone. La poesía de Cardona dialoga con la de Shimose ya que ambas piensan qué es dar testimonio de lo que sucede y qué papel juega el lenguaje en la configuración de nuestro lugar en el mundo. Ambas indican una búsqueda de experiencia lúcida acerca de eso que nos atraviesa: las historias que nos narran, los discursos que oímos en el cotidiano, los espacios que pisamos y los cuerpos entre los que

estamos. Ambas voces muestran una voluntad de comprender qué significa formularnos como un “nosotros²⁵”.

La poesía de Ernesto Cardenal recuerda a personajes cuyas voces se construyeron en diálogo con el conocimiento previo de sus antepasados, además de que lograron elaborar una comprensión del presente. La lectura que logra de estos personajes como “yos” potencia la narración histórica pues ya no destaca los hechos sino la construcción de subjetividades. El yo se presenta como una construcción en diálogo con los demás. En todo caso, uno se construye con muchos otros. La poesía de Cardona no deja de preguntar por la relación que se tiene con los demás, por los lazos y las narrativas que se construyeron en común y de las que no siempre estamos conscientes. En este sentido, propone volver a leer juntos voces de personajes o figuras que desestabilizan lo que entendemos por amigo, pueblo y la convivencia en común. Ambas poéticas proponen preguntarse por quiénes somos, no con el propósito de definir una identidad, sino más bien para mostrar lo complejo de nuestra construcción como sujetos.

Estas poéticas sociales piensan la enunciación como problema. Exigen al lector ocuparse del lenguaje y sus formas de resistencia, su intervención frente a discursos circulantes que presumen saber de lo real. Por ello, se presta atención no solamente a lo que se dice sobre la referencia extratextual a la que se alude, sino a cómo se da cuenta de esa realidad a través del lenguaje. La enunciación, acto de decir algo a alguien desde una posición, es conflictiva en esta poesía por distintas razones: la relación entre el hablante y la figura del poeta creador, vinculadas por distintas proyecciones y el contexto conflictivo en el que ambas aparecen; la configuración del yo poético ante su palabra, frente a su pueblo y otros a los que mira; la presencia de otras voces y

²⁵ Quizás la poesía social, tal y como la conocemos, desaparece en nuestros tiempos, pues la idea de comunidad, ha sido descreída. La figura del poeta como testigo o receptáculo también ha sido cuestionada, así como la relación que éste establece con el lenguaje.

discursos que potencian o anulan narrativas y construcciones de subjetividades que disputan por dar cuenta de nosotros y el mundo. La poesía social plantea la enunciación como problema, ya que trata la realidad desde su complejidad que no responde a una única comprensión de lo que sucede.

La poesía de Cardona aporta a esta reflexión. Piensa al yo como un sujeto, que se construye a través del lenguaje, pero también lo presenta como lugar desde donde otros pueden hablar e interactuar. Cardona muestra al yo como una construcción de subjetividad que elabora una mirada crítica hacia la relación que tiene con su propia voz por la que se diferencia, con la que se dirige a los demás y sabe de su entorno. El yo reflexiona sobre su propia palabra y cómo lo vincula con otros sujetos y el mundo. El yo también se presenta como un sitio vacío habitado por otros. Cardona es capaz de mostrar al yo como una configuración compleja para comprender el presente y concebirse en él en contacto con otros. Pero, sobre todo, como una resistencia ante discursos que no solo dan versiones reduccionistas de lo real, sino que anulan propuestas de subjetividad que no van con sus intereses. Los poemarios de Cardona quedan como un referente que permite leer de otras formas esta poesía social que aparece cuando el contexto lo apremia.

Ya Adela Zamudio habría propuesto en la configuración de la voz lírica una postura crítica, preocupada por denunciar las incoherencias de las instituciones religiosa y educativa en nuestro país, así como una manera de ser escritora que no se reduce a la vida privada, sino que se preocupa por la vida pública y combina los saberes que encuentra en ambos espacios donde se desenvuelve (Velásquez, Ayllón, 2019: 12) Pedro Shimose habría pensado la relación entre el poeta y su sociedad como si éste fuese receptáculo de las muchas voces/discursos que se mueven y discuten por saber lo que sucede, desmiente el esencialismo de tener que decir desde una posición poco privilegiada para legitimar el testimonio que se da. Cardona recoge y complejiza ambas reflexiones mostrando la construcción del hablante como un proceso conflictivo que duda y cuestiona su

propio lenguaje y manera de interactuar con su entorno, pero también piensa al yo como espacio vacío que da paso a otras voces no oficiales de personajes reconocidos para contar otra versión sobre el “nosotros”. La enunciación será problemática ya que implica configurar nuestro lugar en el mundo. La poesía de Cardona piensa qué implica ser yo, saberse alguien en el mundo.

Fernández Retamar señala la cercanía de la poesía con la vida dado que ésta vigila el presente (2012:180). En complicidad, Edgar Bayley afirma que la función poética será mantener “una tensa disposición de espíritu” sin la cual el hombre no habría podido construir el mundo que lo rodea y, por ende, a sí mismo (1983:794). Ambos caracterizan a la poesía por estar pendiente no solo de lo que percibimos, sino de cómo elaboramos ese saber del mundo. Pensando la misma posibilidad, Roque Dalton indica que la poesía descubre nexos que permanecían ocultos entre las cosas o las situaciones (2012: 190). La poesía de Cardona se une como interlocutora a estas maneras de comprender la relación entre poesía y vida. Visibiliza lo problemático, lo irresuelto y las interrogantes de una voz que se presenta “yo” ante aquellos con los que comparte la estadía provisional en un mundo del cual da testimonio.

Su poesía no deja de preguntarse qué implica la presencia, pues cuestiona la presunta inmediatez de aquel que habla, de aquellos a los que considera otros y del espacio que se pisa. Los muestra como construcciones y apunta a tomar conciencia y responsabilidad de su elaboración. Indaga sobre la subjetividad y cómo uno adquiere noción de sí desde lo que le afecta, a partir de los traumas, los desencuentros y el dolor a nivel colectivo que le es también personal. Cabe añadir que esta elaboración sucede desde lo que no es evidente: la angustia, la impotencia, la rabia, los deseos, los fantasmas que habitan en nuestro subconsciente. Acá la importancia de la imagen que es capaz de condensar estos elementos desfasados de un discurso racional, en tanto secuencial. En todo esto, se evidencia la conciencia de una posición, de un lugar desde donde decido estar con los

otros. La enunciación en la poesía de Cardona será un problema ya que no deja de cuestionar qué presupone estar, pasar por el mundo, actuar, hablar con el otro, y en todo esto, ser testigo de lo que sucede.

BIBLIOGRAFÍA:

Obras de la autora:

Cardona, Alcira. (1949). *Carcajada de estaño y otros poemas* (Folletín). La Paz: Ediciones arcoíris.

Cardona, A. (1960). *Rayo y Simiente*. La Paz: Empresa industrial gráfica E. Burillo.

Cardona, A. (1967). *Tormenta en el Ande*. La Paz: Talleres gráficos bolivianos.

Cardona, A. (1986). *Letanía de las moscas*. La Paz: Universidad mayor de San Andrés.

Cardona, A. (1970). “Cristo”. La Paz: Presencia literaria.

Otros poetas:

Cardenal, Ernesto. (2012). *Los ovnis de oro*. Madrid: Visor de Poesía.

Guerra, Alberto. (1982). *Manuel Fernández y el itinerario a la muerte*. Oruro: Editorial Lilial.

Shimose, Pedro. (1968). *Poemas para un pueblo*. En *Poemas*. Madrid: Editorial Playor.

Shimose, P. (1972). *Quiero escribir, pero me sale espuma*. En *Poemas*. Madrid: Editorial Playor.

Obra crítica:

Abecia, Valentín. (2000). *Gesta bárbara, antes que el tiempo acabe*. Potosí: Casa de la Moneda.

Ayllón, V. Velásquez, M. (2019). *El pensamiento de Adela Zamudio*. La Paz: Plural.

Beltrán, Luis. (2000). Sentimiento, sonoridad y sentido: La poesía de Alcira Cardona Torrico.

Revista Signo N° 54. La Paz.

- Borda, H. Calvimontes y Calvimontes, J. Guerra, A. Monje, M. (1990). *Antología Poesía Minera*. La Paz: Universidad Nacional de Siglo XX,
- Cardona, Alcira. (1991). Positivismo generacional de ‘Gesta Bárbara’. *Revista municipal Khana, arte y letras N° 44*. La Paz.
- Castillo, Carmen. (1967). *Una visión personal de la poesía boliviana*. La Paz: Universidad mayor de San Andrés.
- De la Vega, Julio. (1986). Introducción. En *Letanía de las moscas*. La Paz: Universidad mayor de San Andrés.
- De Mesa, Carlos. Gisbert, Teresa. De Mesa, José. (2008). *Historia de Bolivia*. La Paz: Editorial Gisbert.
- Durán, Marlene. (2012). La orureña Alcira Cardona Torrico y el movimiento cultural de Bolivia. *Revista La Patria, 15 de julio*. La Paz.
- Durkerley, James. (2017). *Rebelión en las venas. La lucha política en Bolivia (1952- 1982)*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Gesta Bárbara. Guzmán, Mario. De la Vega, Julio. (1950). *Trigo, Estaño y mar*. La Paz: Ediciones populares.
- Giordano, Carlos. (1983). Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Vol. XLIX, Núm. 125.
- Grupo Nelson. (2008). *Biblia Plenitud*. Versión Reina Valera. Nashville.
- Klein, Herbert. (1987). *Historia general de Bolivia*. La Paz: Juventud.

Molina, Fernando. (2015). *Historia de la democracia. Ideologías contemporáneas en Bolivia*. La Paz: Fundación Vicente Pazos Kanki

Pedemonte, Emilio. (1960). Reseña. En: *Rayo y simiente*. La Paz: Empresa industrial gráfica E. Burillo.

Quiroz, Juan. (1967). Introducción. En *Tormenta en el Ande*. La Paz: Talleres gráficos bolivianos.

Ramos, Pablo. (1986). Introducción. En *Letanía de las moscas*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

Ratzinger, Joseph. (2011) Jesús de Nazareth II. Morgan editores para la versión en PDF.

Shimose, Pedro. (2003). Alcira Cardona Torrico, adiós. En: Periódico *El Deber*, 11 de julio. La Paz.

Siles, Juan. (1960). *Las cien obras capitales de la literatura boliviana*. La Paz: Los amigos del libro.

Soriano, Armando. (1967). Reseña. En *Tormenta en el Ande*. La Paz: Talleres gráficos bolivianos.

Østergaard, Ole. (1984). La poesía social-revolucionaria en el Salvador y Nicaragua: Roque Dalton, Ernesto Cardenal. En: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, N°42, 41-59. Universidad de Toulouse.

Valencia, Alipio. (1950). *Julián Tupaj Katari: caudillo de la liberación india*. Buenos Aires: Editorial Cronos.

Velásquez, Mónica. (2004). Alcira Cardona Torrico, del cinismo como lucidez. En: Revista “La lagartija emplumada”. La Paz: Gente común-Carrera de Literatura, Universidad Mayor de San Andrés.

Velásquez, M. (2004). *Ordenar la danza: antología de poesía boliviana del siglo XX*. Santiago: LOM Ediciones.

Obra teórica:

Bachelard, Gastón. (2012). Imaginación y movilidad. *El aire y los sueños*. México: Fondo de cultura Económica.

Bachelard, G. (2005). Imaginación y materia. *El agua y los sueños*. México: Fondo de cultura Económica.

Benveniste, Emile. (1978). De la subjetividad en el lenguaje. *El hombre en la lengua*. México: Fondo de cultura Económica.

Benveniste, E. (1971, 1977). Problemas de lingüística general, I y II. México: Siglo XXI.

Castellani, Donatella. (1994). Enunciación, sujeto y sentido. *Revista Publicar*, Buenos Aires.

Guyau, Jean. (1902). *El arte desde el punto de vista sociológico*. Traducción de Ricardo Rubio. Madrid.

Paz, Octavio. (1996). La Imagen. En *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura Económica.

Ricoeur, Paul. (1999). Historia y narratividad. Barcelona: Ediciones Paidós.

Ricoeur, Paul. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Du Seuil.

Rivera, Alberto. (2013). *Poesía e historicidad en Ernesto Cardenal y Roberto Fernández Retamar*. Knoxville (Tesis doctoral). Universidad de Tennessee.

Saer, Juan José. (2014). El concepto de ficción. Buenos Aires: Seix Barral.

Scarano, Laura. (1991). En torno a la 'poesía social': constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra. *Revista del centro de letras hispanoamericanas*. Año 1, N°1. Universidad de Mar de Plata.

Scarano, L. (1994). La constitución de poéticas sociales en el discurso literario latinoamericano. *Revista LETRAS DE DEUSTO* vol 24 N° 62, enero-marzo.

Scarano, L. (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.

Scarano, L. (1995). Poéticas sociales desde el paradigma realista: hacia una revisión del canon. *Centro de letras hispanoamericanas*. Año 4, N° 1. Universidad nacional de Mar de Plata.

Scarano, L. (1997). Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto / Posiciones del sujeto. *Revista CELEHIS*. Mar de Plata.

Todorov, Tzvetan. (2012). *La conquista de América: el problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Torrico, Milenka. (2017). *Reflexiones Maquiavélicas. El personaje poético en el monólogo dramático* (Tesis de licenciatura). La Paz.

Velásquez, Mónica. (2017). 'Y qué hace Anacreonte en Riberalta': Desafíos en la poesía de Shimose. En: *La crítica y el poeta: Pedro Shimose*. La Paz: Plural.

Velásquez M. (2009). *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethuchter y Raúl Zurita* (Tesis Doctoral). El Colegio de México.

Velásquez, M. (1999). *Polifonía poética*. La Paz: Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés.

Wiethüchter, Blanca. (1985). Poesía Boliviana contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Pedro Shimose, Jesús Urzagasti. En: *Tendencias actuales de la literatura boliviana*. Valencia: Institute for the study of ideologies and literature/ Instituto de cine radio-televisión.

White, Hayden. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.