

## RESUMEN

### **El conjuro que se desvanece durante la enfermedad: la violencia y el silencio de *Ángeles del miedo* de Blanca Wiethüchter**

La tesis propone una entrada de lectura de *Ángeles del miedo*, poemario publicado póstumamente de la autora boliviana Blanca Wiethüchter. Dos preguntas guían el estudio: ¿Por qué, en comparación con el resto de su obra poética, en este poemario el lenguaje aparece tan críticamente problematizado? ¿Qué papel juega la enfermedad que la autora atravesaba durante su escritura? Buscando responder estos cuestionamientos, la tesis realiza una lectura de *Ángeles del miedo* a partir de la enfermedad, el impacto y la transformación que tiene y provoca en la escritura.

La lectura está dividida en dos momentos. El primero, compuesto por los dos primeros capítulos, abarca la primera parte del relato subyacente a la obra (las primeras cuatro rapsodias). Esta parte enfoca el conflicto entre el yo poético y el “mal altivo” y sus consecuencias en la relación del primero con el lenguaje.

El primer capítulo desarrolla el conflicto entre el yo poético y el “mal altivo”. El *mal* adopta la forma de “ruptura”, iniciando un conflicto con el yo poético (caracterizado por la noción de “relación”, como se lee en poemarios previos). El segundo capítulo se concentra en el conflicto entre el yo poético y el lenguaje (la diosa), entendido como lugar de simbolización. En esta sección, el “mal altivo” aparece figurado como “silencio”, caracterización que indica el cuestionamiento del yo hacia el lenguaje.

El tercer capítulo revisa las últimas rapsodias del poemario: la transformación que sufre el yo poético, quien abandona su posición defensiva respecto al “mal altivo” y comienza a aceptarlo. En correspondencia con el carácter reflexivo de estas rapsodias, el análisis desentraña el estado de la relación entre el yo poético y el *mal*, a partir de un estudio de la noción de cuerpo que se descubre específicamente en esta parte.

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



**TESIS DE LICENCIATURA**

El conjuro que se desvanece durante la enfermedad:  
la violencia y el silencio de *Ángeles del miedo* de Blanca  
Wiethüchter

**POSTULANTE:** Susane Evelyn Centellas Vargas  
**TUTORA:** Dra. Mónica Velásquez Guzmán

La Paz - Bolivia  
2016

## ÍNDICE

### **Introducción**

Una breve presentación	1
El conflicto de <i>Ángeles del miedo</i>	2
Entre la escritura y la enfermedad	4

### **Capítulo I**

<b>“Ácido paraíso de hojalata”</b>	<b>8</b>
1. El camino hacia la ruptura	10
2. Detrás del “mal altivo”	16

### **Capítulo II**

<b>Frente al silencio</b>	<b>25</b>
1. El silencio del “mal altivo”	27
2. El silencio de la diosa	33

### **Capítulo III**

<b>Cuerpo</b>	<b>43</b>
1. “Ardía un cuerpo”	45
2. El retorno	51

<b>Conclusiones</b>	<b>58</b>
---------------------	-----------

<b>Bibliografía</b>	<b>61</b>
---------------------	-----------

## *Agradecimientos*

A la doctora Mónica Velásquez por la lectura, los consejos, la paciencia y cada ayuda, grande o pequeña, prestada a lo largo del desarrollo de este escrito

A Alba María Paz Soldán y Marcelo Villena por sus minuciosas lecturas

A mi familia y amigos

A Blanca por tantas razones que solo diremos gracias

## INTRODUCCIÓN

### Una breve presentación

*Ángeles del miedo* es un poemario de la autora boliviana Blanca Wiethüchter (1947-2004), publicado póstumamente el año 2005, junto a *Luminar*, por El Hombrecito Sentado y Plural. Junto a *Tarántulos* (poemas compilados en la antología *El festín de la flama*, 2011), ambos títulos dan cierre a una extensa obra poética compuesta por: *Asistir al tiempo* (1975), *Travesía* (1978), *Noviembre 79* (1979), *Madera viva y árbol difunto* (1982), *Territorial* (1983), *En los negros labios encantados* (1989), *El verde no es un color* (1992), *El rigor de la llama* (1994), *La lagarta* (1995), *Sayariy* (1996), *Qantatai* (1996), *La piedra que labra otra piedra* (antología, 1999) e *Ítaca* (2000).

El libro está dividido en una dedicatoria (*a mis amigos/que me acompañan*), un epígrafe (“Ángeles son las palabras que conjuran los poderes del miedo”), un poema inaugural titulado “Invocación” y siete poemas cuyos títulos aparecen en hojas separadas, siguiendo el orden “Rapsodia Primera”, “Rapsodia Segunda” y así sucesivamente. Los dibujos de Alex Pelayo Ramos ilustran la portada y preceden a cada rapsodia.

“Invocación” funciona como prólogo del relato que exponen las siete rapsodias. En él, el yo poético invoca a un “tú” denominado “Daniela” al espacio del poema, en su necesidad de compartir con alguien su experiencia. “Daniela” es nombrada nuevamente al final de “Rapsodia Tercera”, después de que los poemas previos presenten el conflicto. Si bien la tesis no se enfocará en el análisis de la situación enunciativa en *Ángeles del miedo*, es necesario evidenciarla en pos de señalar que el yo poético de “Invocación” está hablando desde un momento diferente al de la voz de los siete poemas.

Las siete piezas conforman partes de un relato que narra la experiencia sugerida a grandes rasgos por el yo poético del poema inaugural. Las imágenes que componen cada poema se encargan de narrar el despertar de “mal altivo” y las reacciones del yo poético ante el evento. En este sentido, el poemario está dividido en dos partes. Desde “Rapsodia Primera” hasta la primera mitad de “Rapsodia Cuarta”, se describe el conflicto entre la voz poética y el *mal altivo*: el despliegue violento de este *mal* a través de los distintos espacios de la isla

(los prados, el patio, la casa y los estratos inferiores), los intentos de la voz poética por contactar con un “tú” (la diosa) que le ayude a “comprender el desastre” y la desesperación en la cual se hunde al no recibir respuesta y entenderse solo en un espacio que, a esas alturas del relato, ya está ocupado por el *mal*.

Desde la segunda mitad de “Rapsodia Cuarta”, el relato adopta otra dirección, iluminando específicamente la transformación que sufre el yo poético y su regreso a un estado de equilibrio. Al final de “Rapsodia Cuarta”, la voz poética “cambia de instrumento” e inicia un viaje de retorno a cierta armonía. En “Rapsodia Quinta” “algo amoroso sucede” y el yo poético comienza a sentir *una plenitud de flor en su sangre*, evidenciando un cambio en su percepción del *mal* (los dos poemas restantes enfocan esta transformación). Finalmente, “Rapsodia Séptima” ratifica el cambio que ha sucedido al interior del yo poético en sus versos finales: “En alianza con los árboles/ ya no pienso preguntas, Daniela. / Estoy de pie y camino”. El tono de aceptación de la voz evidencia la naturaleza circular del poemario, en tanto corresponde con la del yo poético de “Invocación”. El lector es, así, devuelto al principio.

### **El conflicto de *Ángeles del miedo***

Un recorrido preliminar por *Ángeles del miedo* revela dos de sus particularidades más evidentes. La primera, su singular relación con la obra poética y la segunda, la reflexión sobre el lenguaje que subyace al relato del conflicto entre el yo poético y el “mal altivo”.

*Ángeles del miedo* no solo cierra la obra poética en términos de orden cronológico, también representa un fin simbólico al imaginario que Blanca construyó desde *Asistir al tiempo* hasta *Ítaca*. La relación que este poemario entabla con el resto de las obras se hace evidente inicialmente en el tipo de mundo al cual se nos introduce. En primer lugar, deben observarse los espacios. El yo poético de las rapsodias habita una isla caracterizada porque allí se “convocan/ los cautos amoríos de verano”. El espacio insular es un guiño a la *Ítaca* del poemario que lleva el mismo nombre y también, de forma menos evidente, a las islas imaginarias a las cuales los amantes (el yo poético y un “tú”) suelen escapar (específicamente en *Territorial*). A la par, en este poemario también aparecen otros

espacios recurrentes a lo largo de la obra poética, como ser los prados y el jardín<sup>1</sup>, los estratos subterráneos, la casa y el patio.

Consecuentemente, varios personajes de libros previos retornan. El ángel, figuración del lenguaje que recorre el conjunto de la obra poética, regresa en el epígrafe y bajo otra forma en las rapsodias (la diosa). Los animales, que aparecen en diferentes formas, figurando distintos sentidos, en la serie de poemarios (los peces en *Territorial*, los animales de *El rigor de la llama*, *La lagarta*), se presentan en *Ángeles del miedo* como palomas, hiena, loba y vaca (las mismas especies de *El rigor de la llama*). Se despliegan también las mujeres, “[e]spantos de lo que soy”, que están relacionadas con los espectros del yo poético (la niña, la madre y la hermana), quienes figuraron en *El rigor de la llama* y, en el caso de la niña, en *Territorial*, *En los negros labios encantados* y *La lagarta*.

Paralelamente, se revisitan temáticas y problemáticas que cruzan el conjunto de la obra poética. El viaje al mundo interior vuelve a ser motivo de la escritura en *Ángeles del miedo*, que se diferencia de los recorridos de emprendidos en *El rigor de la llama* o *Ítaca*, en tanto que aquí es la autora “quien viaja hacia dentro de su enfermedad, de su malestar, de los peligrosamente escondido” (Velásquez 2005: 129). Paralelamente, en este poemario, el viaje simbólico hacia uno mismo se realiza a la par de una profunda reflexión sobre el lenguaje. El conflicto entre el yo poético y la resistencia del “mal altivo” a ser nombrado rememoran la relación (a ratos armoniosa, otras veces llena de cuestionamientos) que la voz de la obra poética entabla con el lenguaje, debido a los límites de éste a la hora de simbolizar una experiencia.

La singularidad de *Ángeles del miedo*, sin embargo, no está propiamente en su relación con los poemarios que le preceden. En general, todos los títulos están interconectados por una serie de espacios, personajes y figuras, temáticas y problemáticas. La particularidad de cada uno está en cómo proyecta dicha relación. En el caso de este libro, es el contexto de crisis y de conflictividad, en el cual se sitúa inicialmente al yo poético y a los diferentes personajes y figuras, lo que lo diferencia del resto.

---

<sup>1</sup> Es claro que existe una relación entre *Ángeles del miedo* y *El jardín de Nora* (novela de Blanca). No ahondamos más en esta observación en tanto la tesis enfoca específicamente la obra poética.

El conflicto es, pues, uno de los motivos que más resaltan en este poemario. Algo que debe leerse especialmente en “Rapsodia Primera” y en el contraste entre las dos partes del relato que subyace al poemario. En el primer caso, la importancia de señalar este motivo está en resaltar que es en un contexto de crisis en el cual se recuperan a los espacios y personajes de títulos anteriores. “Rapsodia Primera” alcanza una distinción especial respecto a los otros seis poemas por la violencia de sus imágenes, las cuales narran con crudeza la destrucción de la isla (desde la devastación de los prados hasta la captura de las “mujeres pordioseras”). La violencia de esta rapsodia es única en el libro (y en la obra poética en general), mas no así la conflictividad que proyecta.

Es posible diferenciar dos tipos de conflicto que guían el curso de la escritura de *Ángeles del miedo*. El primero abarca las cuatro primeras rapsodias (solo la primera parte de la cuarta) y se encarga de exponer la relación violenta entre la voz poética y el *mal altivo*. El segundo se diferencia por enfocar una creciente tensión entre el yo poético y el lenguaje (figurado en la diosa), problemática que es producto del encuentro con el *mal* y la incapacidad que embarga a la voz al no poder simbolizarlo. Es especialmente importante señalar el segundo, porque, si bien es un lugar común en la obra poética de Blanca Wiethüchter, el cuestionamiento que se le hace al lenguaje en este poemario es particularmente tortuoso (basta recordar las escenas en las que el yo poético, completamente desesperado, acude a la diosa, en busca de auxilio y solo recibe silencio).

La relevancia de resaltar la característica conflictividad de este libro está en descubrir cuál es el conflicto específico que guía su escritura. La respuesta a esta pregunta, creemos, puede encontrarse observando a quiénes o a qué está atacando el *mal* (los personajes, las figuras y los espacios que aparecen en títulos previos) y bajo qué términos (la enemistad entre el yo poético y el “mal altivo” se plantea como un problema de simbolización). Así, el conflicto que *Ángeles del miedo* relata es aquel entre el “mal altivo” y el lenguaje, la crisis del lenguaje como lugar de simbolización.

### **Entre la escritura y la enfermedad**

La lectura de *Ángeles del miedo* que planteamos en esta tesis parte de dos preguntas: ¿Por qué en este poemario el lenguaje aparece tan críticamente problematizado? ¿Qué papel jugó

la enfermedad que la autora atravesaba durante su escritura? Cuestionamientos que Velásquez desarrolla en el artículo “Si Ítaca fuera la muerte... (Extrañando a Blanca Wiethüchter)” (2005).<sup>2</sup>

Velásquez se aproxima al poemario a partir de un aspecto exterior al texto: la enfermedad. Identificando al “mal altivo” que yace *peligrosamente escondido* al interior de la isla como una figuración de la enfermedad, la autora desentramas el conflicto narrado en las siete rapsodias señalando cómo esta emergencia problematiza la relación entre el yo poético y el lenguaje. Para Velásquez, entonces, la conflictividad al interior del texto se plantea como la exposición de un problema mayor: la relación entre la escritura y la enfermedad. Es ésta la relación que buscamos estudiar.

La tesis realiza una lectura de *Ángeles del miedo* a partir de la enfermedad, el impacto y la transformación que tiene y provoca en la escritura.

El tema de la enfermedad<sup>3</sup> en la escritura puede abordarse bajo dos perspectivas. La primera es considerarla como “condición de escritura”. En estos términos, la enfermedad se estima como una condición exterior a la escritura que afecta a la misma. La escritura es leída como una acción susceptible a ser intervenida por fuerzas exteriores que la problematizan, la interrumpen o, en el peor de los casos, impiden su realización. Abordar un texto desde esta perspectiva implica desentramar la naturaleza específica de la enfermedad, ya que solo así se puede determinar el impacto particular que tiene en el acto de escribir.

La segunda es pensarla como “correlato autoral”. La enfermedad no solo condiciona la escritura, evidenciándose en el texto en forma de una interrupción o una hoja en blanco. Las aflicciones también aparecen en las obras como figuraciones (el “mal altivo” en *Ángeles del miedo*). Lo que ocurre en estos casos es algo llamado “correlato autoral”:

El correlato autoral es un procedimiento por el cual emerge un yo con nombre propio verificable, el del autor empírico, que se hace cargo de la voz enunciativa a la vez que se apropia y explota la biografía real del autor. De este modo se construye

---

<sup>2</sup> Junto al subtítulo “Contra la muerte decir, siempre” de “Extranjerías en el lenguaje, la poesía de Blanca Wiethüchter” (trabajo de la misma autora, compilado en *La crítica y el poeta* (2011)), constituyen los dos únicos estudios publicados sobre *Ángeles del miedo*.

<sup>3</sup> En pos de limitar la amplitud del tema de la enfermedad, solo nos referiremos a las aflicciones corporales, no mentales o de naturaleza psicológica.

en el texto una "representación verbal" análoga a la del autor empírico..." (Scarano 1994: 19).

Esta estrategia plantea el paso de un aspecto biográfico al texto de forma no inmediata. En estos casos, la enfermedad se evidencia en la obra como motivo previamente filtrado en la palabra del autor. Es decir, la aflicción se convierte primero en objeto de reflexión para el escritor, quien luego le otorga una forma textual. Nuestra lectura de *Ángeles del miedo* se apropia de este término para leer el paso del cáncer a la escritura a través de las distintas figuras que adopta a lo largo del poemario. Se rastrea un proceso, que irá acompañado de caracterizaciones de la enfermedad en cuestión, en pos de comprender qué aspectos de la misma están siendo retomados para sus respectivas figuraciones.

Siguiendo la relación entre la escritura y la enfermedad es que podremos determinar por qué el lenguaje aparece tan problematizado en este poemario. Como afirmábamos previamente, *Ángeles del miedo* evidencia la emergencia de un particular conflicto con el lenguaje. La crisis en la que entra su relación con el yo poético es resultado de su incapacidad para dar nombre al "mal altivo", simbolizarlo. Problema que provoca, simultáneamente, una fractura entre él y la voz poética, quien al final del poemario abandona toda pregunta y se entrega al silencio.

Esta lectura está dividida en dos momentos. El primero, compuesto por los dos primeros capítulos, abarca la primera parte del relato subyacente a la obra (las primeras cuatro rapsodias). Esta parte del estudio se enfocará en analizar el conflicto entre el yo poético y el "mal altivo" y sus consecuencias en la relación del primero con el lenguaje (figurado en la diosa).

En el primer capítulo, estudiaremos específicamente el conflicto entre el yo poético y el "mal altivo". Esto implicará determinar cómo el *mal*, al adoptar inicialmente la forma de "ruptura", abre un conflicto entre él y yo poético (caracterizado hasta entonces por la noción de "relación", como se lee en poemarios previos).

En el segundo capítulo, el análisis se concentrará en el conflicto entre el yo poético y el lenguaje (la diosa), entendido como lugar de simbolización. En esta sección, observaremos cómo el "mal altivo" aparece figurado, en un segundo momento, como "silencio". Esta

caracterización nos permitirá leer el cuestionamiento que el yo poético inicia contra el lenguaje y el estado de su relación al final de la primera parte de *Ángeles del miedo*.

El tercer capítulo revisará las últimas rapsodias del relato del poemario: la transformación que sufre el yo poético, quien abandona su posición defensiva respecto al “mal altivo” y comienza a aceptarlo. En correspondencia con el carácter reflexivo de estas rapsodias, el análisis se propone desentramar el estado de la relación entre el yo poético y el *mal*, a partir de un análisis de la noción de cuerpo que se descubre específicamente en esta parte.

## CAPÍTULO I

### “Ácido paraíso de hojalata”

A caballo desciendo del sueño  
y sin saberlo  
hacia un febril paisaje  
poblado de oscuras potestades (13)

La estrofa inaugural de “Rapsodia Primera” sirve de prelude al relato que narrará *Ángeles del miedo*. Los versos proveen una imagen introductoria del viaje que inicia el yo poético, sugiriendo su naturaleza: se insinúa un descenso simbólico hacia el inconsciente, a una parcela en específico, al *febril paisaje poblado de oscuras potestades*, el espacio donde se guardan los miedos. También se señala lo involuntario del traslado (la voz descende *sin saberlo* a otro espacio) y advirtiendo el tono “sombrio” del relato (*paisaje febril* parece una metáfora de “pesadilla”). La observación final es de especial importancia porque es una alerta temprana del carácter conflictivo del “mal altivo”, la terrible violencia que ejercerá sobre la isla y sus habitantes.

“Rapsodia Primera” narra un evento: el despertar de un “mal altivo” al interior de la isla que habita el yo poético junto a otros (los animales, las *mujeres perturbadas*) y la violencia que ejerce sobre y en su territorio (el campo labrado, el jardín, la casa y el patio, y los estratos subterráneos). El poema se distingue por la violencia de sus imágenes (las descripciones de los ataques del *mal*), que marcan el inicio de un conflicto entre el “mal altivo” y el yo poético. La insistencia que la rapsodia pone en la violencia no es gratuita. El enfoque busca resaltar la crisis que inicia en este poema, el despertar de una conflictividad al interior de la voz poética.

Hay dos rasgos que deben subrayarse en este poema. El primero, la isla es una simbolización de la interioridad del yo poético. Como observamos al leer la estrofa inicial, el descenso marca la verticalidad del viaje, el recorrido de la voz poética hacia los estratos más profundos y escondidos de su intimidad. Un desplazamiento parecido al realizado en

*El rigor de la llama* (1994), solo que esta vez, la voz no desciende voluntariamente a sí misma para explorarse, sino, al contrario, es empujada al viaje a causa del lento surgimiento de una crisis al interior de ella (provocada, en este caso, por el *mal*, la enfermedad). En tanto esto, la isla (y todo cambio que ocurre en su configuración) simboliza el estado del yo poético (su estabilidad o desequilibrio).

Consecuentemente, la violencia que caracteriza al poema revela la especificidad del conflicto. La destrucción del territorio representa el tipo de crisis que está iniciándose en el yo poético. La clase de devastación que provoca el “mal altivo” (la ruptura) permite leer qué clase de daño padece la voz. Un análisis sobre la naturaleza de esta violencia y el *mal altivo* nos permitirá iluminar el conflicto.

Así como la isla representa la interioridad del yo poético, el “mal altivo” representa otro aspecto: la ruptura. El *mal* se caracteriza en el poema por su tendencia a romper cualquier relación, sea abriendo grietas en el campo labrado o arrancado a los muebles de su sitio en la casa. La fractura que el “mal altivo” causa al despertar en la isla escenifica el tipo de conflicto que está ocurriendo en la voz poética. Se está gestionando en su interioridad un proceso de ruptura a gran escala, que está cortando toda relación (con los demás, consigo misma). Ataque especialmente aniquilador para el yo poético, en tanto éste se halla determinado, como explicaremos luego, por la relación en sí.

En este capítulo, proponemos leer al “mal altivo” como una primera figuración de la enfermedad que atraviesa la autora al momento de la escritura. En nuestra perspectiva, el cáncer aparece en el texto inicialmente como el *mal* en su forma de “ruptura”. De manera que el conflicto al interior del yo poético es una transfiguración del paso de la escritora por la enfermedad. Como desarrollaremos luego, la representación textual del cáncer como “ruptura” es producto de una lectura de uno de los aspectos únicos de esta aflicción: la separación definitiva entre la persona y su concepto de identidad (su “yo”, tal cual ella los reconoce), a causa de su traslado involuntario a otro cuerpo o a otra radical representación del mismo, otro lugar de identificación.

El presente capítulo inicia una lectura de las rapsodias que componen la primera parte del relato de *Ángeles del miedo* y aborda específicamente la relación del yo poético con el “mal altivo”. Su objetivo es determinar la particularidad del conflicto a partir de un análisis del yo poético y el *mal*. Dividimos el capítulo en dos partes. La primera es un análisis del yo poético a partir del concepto de “relación” (que caracteriza a la voz desde *Asistir al tiempo*), en pos de revelar el lugar que específicamente ataca el “mal altivo”. Posteriormente, examinamos la naturaleza del *mal* leyéndolo como una figuración del cáncer, para luego exponer las relaciones entre las cuales se abre una ruptura.

### **El camino hacia la ruptura**

Un detalle a notar en “Rapsodia Primera” son los términos que diferencian el antes y después de la isla. En principio está “el vasto cielo que cubría la isla/ al soplo de los vientos del norte” (13), que proyecta a la isla como un lugar donde la armonía reina a tal punto que el propio clima es propicio para *los cautos amoríos de verano*. Paralelamente encontramos al “ácido paraíso de hojalata” (14), el paraje que “construye” el “mal altivo”, que representa su hostilidad desde lo tóxico de su ambiente hasta lo filoso y cortante de su geografía. Una lectura preliminar del contraste entre los fragmentos que narran el avance del “mal altivo” revela las nociones en conflicto: la relación y la ruptura.

La noción de relación permea toda descripción de la isla antes del *mal*, alcanzando su punto más alto en “Rapsodia Segunda”, cuando se la nombra como “la rosa, digo, el rosario de lo vivo” (22), caracterizándola como lugar de cruce, entrelazamiento. Paralelamente, en la descripción del ataque del “mal altivo” resuena el sentido de ruptura: “una horda de malignas mensajeras [...] quebrantó los delicados tejidos de mi cuerpo/ para caer adversa y violenta/ encima la naciente isla/ corrompiendo la semilla, el tallo, la hoja y el pétalo” (Ibíd.) El poder destructivo del *mal* respecto a la isla yace en su carácter de ruptura, en su capacidad de cortar toda relación. De ahí que el resultado del ataque sea tan aniquilante: el “mal altivo” está embistiendo el núcleo mismo del *rosario de lo vivo*, negando la relación. El *ácido paraíso de hojalata* indica, pues, la emergencia de una no-isla, un estado regido por el *mal*, la “ruptura”, el cercenamiento de toda relación, todo lazo.

Ambos conceptos, sin embargo, no solo se plantean en términos de espacio. Como decíamos, la isla representa la interioridad del yo poético, de forma que la crisis indica un conflicto en la voz. Es así que el ataque de la ruptura al concepto de relación sobre el cual se fundamenta la isla, puede leerse también como el conflicto específico detrás del choque entre el “mal altivo” y la voz poética. Algo que puede ubicarse a lo largo de las cuatro primeras rapsodias, distinguiendo el lugar que sufre de más violencia (la casa que habita el yo poético) y el tipo de violencia que allí ejerce (los trajes deshechos y apilados como basura, los muebles volteados, en discordia, la voces despedazadas, ya sin ningún lazo reconocible que las una). El yo poético es el objeto del ataque del *mal*, donde está proyectando su ruptura.

El *mal* provoca un conflicto en el yo poético hiriendo uno de sus conceptos nucleares: la relación. Esta noción es propia del yo de *Ángeles del miedo*, pero no única, pues también caracteriza a las voces poéticas de poemarios anteriores. A continuación, una ampliación de esta observación.

Contemplo el lago sagrado. Es el atardecer y la luz es la del crepúsculo. Azul lunar y franjas casi púrpuras. Algunos eucaliptos andan cerca. Los incorporo o me incorporan, lo ignoro, pero de pronto, como deslizada al otro mundo estoy en la profundidad del instante. Árbol, lago y yo formamos parte de algo que es lo mismo. Es la unidad. Lo sé. Aquí transcurre lo desconocido y es pleno y no se mueve. No volveré ya nunca a poder deslizarme a semejante plenitud. A pesar de buscarla. Es el filo de la separación lo que me acosa. (Wiethüchter, “Fragmentos de una trama”, 138)

“Fragmentos de un trama” es un ensayo inédito de la autora publicado en *El lugar del fuego* (2004). En el texto, Blanca Wiethüchter realiza un recorrido imaginario por su obra poética, destacando varios lugares y conceptos intrínsecos a su escritura. El fragmento es una lectura de dos nociones (la relación y la separación) que caracterizan a *Asistir al tiempo* (1975) y a *El rigor de la llama* (1994).

En el primer caso, la autora se concentra en remarcar la esencialidad de la “relación”: se está “en la profundidad del instante”, solo cuando se entra en comunión con un “tú” (en este caso, los eucaliptos de figura antropomorfa que la abrazan e incorporan). Un guiño al yo poético de *Asistir al tiempo*, quien precisamente alcanza su plenitud (entra en total reconocimiento de su persona) cuando “abrazo” al espacio exterior (también representado

antropomórficamente): “Siempre la tierra/ siempre el hombre/ centro y sol, / esperan arados en el tiempo/ memoria y llave,/ pactan/ bajo la sombra/ de grandes árboles inmemoriales.” (60)

En el segundo caso, la poeta señala lo inevitable de la separación: “Es el filo de la separación lo que me acosa”. Una alusión a una escena de *El rigor de la llama*. El poemario narra el desencuentro del yo poético con su identidad y el viaje subsecuente a las profundidades de su subjetividad. La escena que se rememora describe el avistamiento del “lugar del fuego” (posiblemente, el lugar metafórico donde se guarda el secreto de la identidad) y su pérdida (una “muralla crece” e impide que la voz lo alcance). Escenificación que indica lo efímero de la relación y la inminencia de la separación, que mantiene al yo poético en la confusión de no saber quién es en verdad.

El fragmento revela la “relación” y la “separación” como conceptos intrínsecos a la escritura de la autora, específicamente hablando, a la configuración del yo poético. Desarrollamos esta observación leyendo a los yoes poéticos de distintos poemarios.

Nació nadando de un mundo oval de agua  
mirando hacia arriba  
la niña descalza  
ajena a todo lo que no fuera árbol  
pájaro, relieve de piedra. (1995, 17)

La niña es uno de los yoes poéticos de *La Lagarta*. La imagen citada arriba narra su nacimiento. El origen de este yo poético está marcado por la separación de la madre, el descenso del *mundo oval de agua* a un espacio distinto. El fragmento no solo sugiere las nociones de relación y separación a través del descenso, sino durante la caracterización de la voz. La niña puede llegar recién al mundo, pero existe previamente, al interior del útero, en relación con la madre. El origen de esta voz poética se halla en la relación, razón por la cual tras descender aparece *descalza*. La niña ha perdido el contacto con la madre y con ello una parte de sí misma.

La separación que atraviesa esta voz, sin embargo, es moderada. La pérdida de la madre (el origen) debería provocar un conflicto de identidad al interior de la niña, mas no llega a hacerlo. Esto se debe a que si bien ella es arrancada de un estado de relación, desciende a

otro. El mundo de arriba está plagado de interlocutores que, prontamente, la reciben y acogen: “el invisible deseo de una hilera de ojos/ que la miran desde sus ojos” (18). El espacio al que la niña desciende es, pues, un eco del *mundo oval de agua*. Puede haberse perdido a la madre, al amor que proporcionaba, el cual constituía a la voz poética, pero en este nuevo espacio también existen presencias e interlocutores predispuestos a unirse a la voz.

La lectura del yo poético de *La lagarta* nos ayuda a comprender cómo se plantean los conceptos de relación y separación en la obra poética de Wiethüchter. La relación es un estado de la voz poética que se caracteriza por la presencia de un “tú”. El “tú” (cualquier otro que aparece en el texto) es la condición de la relación, solo su presencia impide que el yo entre en un estado de separación (comience a perder su sentido de unidad, confundir su imagen de identidad). En contraste, la separación ocurre cuando el yo poético comienza a quedarse solo, sin compañía alguna. Entonces, la voz se desencuentra consigo misma, comenzando a dudar de su identidad. Una lectura de *Territorial* (1983), nos permite comprender más a fondo la relación entre la noción de separación y el yo poético.

En *Territorial* se narran los encuentros y desencuentros del yo poético con un “tú” (representados como una pareja de amantes). El yo poético se dirige a un “tú” que lo completa: “Recorro con tu mano/ mi cuerpo/ Hondo/ el mundo/ resplandece/ mi amor/ mi ansia” (22). El encuentro con el “tú” le permite a la voz entrar a esa “profundidad del instante” (de la que se hablaba en “Fragmentos de una trama”). La compañía le concede a la voz un momento de plenitud, en el cual puede reconocerse, encontrarse. Es el cuerpo, la mano, del otro lo que le otorga al yo un instante de encuentro consigo mismo: viajar hacia sus profundidades y llegar a ese *lugar del fuego*.

El poemario, sin embargo, también concentra su mirada en la separación. Paralelamente a los momentos de encuentro se dan los de distanciamiento: un entre-lugar se abre entre el yo poético y el “tú”. Distancia que alerta sobre la pronta desaparición del amado y la entrada del yo poético a un estado de soledad. “Quiero caminar contigo/ de la mano/ de la mirada/ de la vida/ sin la desconsolada distancia/ que nos hace solos/ sin la torpeza del miedo/ que nos vuelve invisibles” (21). Puede aseverarse que el alejamiento del “tú” conduce al yo a la desaparición.

Cabe apuntar que el conflicto que se genera en la voz poética a causa del distanciamiento del “tú” que, a su vez, se evidencia en la forma del espacio. En *Territorial*, la descripción espacial está sujeta al estado en el que se encuentra el yo poético. En tal sentido, cuando se halla junto al “tú”, el paisaje es tranquilo y callado (“La palabras nos recogen/ como un paisaje callado” (32)), mientras que el distanciamiento dibuja un mundo herido, en falta (“Cuál fue la herida de un mundo permanente” (42)).

La separación determina la entrada del yo poético a un proceso parecido al de la muerte. Sin un “tú” que lo complete, la voz, primero, comienza a desaparecer: “Y nada impide el desierto/ la boca blanca/ la luz sobre el vidrio/ el silencio/ sin ti” (*Territorial*, 64). La imagen que el yo poético tenía de sí mismo se desdibuja, se desdice, y, en su lugar, comienza a aparecer un silencio, un espacio en blanco. La relación le es esencial a la voz, al punto que en su total imposibilidad (cuando el “tú” muere), ella y lo vivo también “mueren”.

En la hondonada  
la ciudad de calles  
de abismos y eucaliptos:  
de calles con nombres  
de hombres.  
De piedras,  
de resplandor de cerros,  
milenarios azules,  
fisuras rojas,  
donde nacen los niños al lado del muerto. (1975: 69)

La ciudad en *Asistir al tiempo* se caracteriza por su paralelismo con los habitantes: “Pedazos de calles [...] ocultan una sonrisa/ una raya de labios/ en vitrinas espejo/ se encuentran los ojos” (71). No se trata solo de la caracterización orgánica y casi antropomórfica del espacio (“Pedazos de calles/ esquinas/ esconden heridas de muerte” (71)), sino de una conexión íntima entre el ciudadano y el espacio habitado. Ciudad y habitantes (entre los cuales se cuenta a la voz poética) parecen ser uno mismo, aunque duales, pues uno es el reflejo del otro: “Te miro: / en tus ojos/ la doble ciudad/ que habitamos” (62). Es por esto que llama la atención el impacto que tiene en el espacio la figura del muerto (un “tú” fallecido).

La imagen describe a la ciudad como un cuerpo herido. El espacio, con nombre de hombre y cuerpo de *abismos y eucaliptos*, aparece con una herida al costado (el muerto). Debe subrayarse cómo emerge este “tú” (como *fisura roja*, como herida), en tanto señala qué causa que el cuerpo de la ciudad se agriete, se rompa. El muerto surge, pues, como figura que simboliza la apertura de una ruptura en la relación. Consecuentemente, si bien no se explicita en este poemario, esta herida puede leerse como propia también del yo poético (por su paralelismo con la ciudad). *Noviembre 79* (1979) nos permite ampliar esta observación.

Wiethüchter escribe *Noviembre 79* tras los eventos del golpe de Estado el 1 de noviembre de 1979 en La Paz (“la masacre de Todos Santos”). El escrito nos permite ahondar en la concepción de muerte que se vislumbra en la figura del muerto, y, paralelamente, específicamente hablando, el efecto que tiene en el yo poético. Cabe apuntar que la muerte no aparece aquí como “una muerte interna que corresponde a una falsa conciencia o a su carencia [como en *El rigor de la llama*]” (Velásquez 2011: 140), sino a “la otra muerte, la que se nos impone desde fuera alejándonos de una vivencia, de una experiencia propia de la muerte” (Ibid.: 141-142). En este sentido, la muerte no es un espacio de reflexión sino una forma en particular (el muerto). La necesidad de definir de qué muerte se está hablando deriva de entender qué tipo de separación está operándose en la persona poética. El muerto provoca una separación al interior del yo poético que no solo lo desvanece, lo “mata”.

Todos los santos

Todos los vivos

Todos los santos

Todos los muertos

Al igual que *Asistir al tiempo*, *Noviembre 79* revela en sus versos una afinidad con el yo poético. El poemario parece seguir las emociones que la ciudad (esta vez herida por una fuerza exterior) causa en la voz. La descripción del espacio, así, está entrecruzada con la percepción del yo poético sobre la violencia que está sucediendo. El fragmento que citamos arriba expone esta afirmación. La cita ilustra la condición de la ciudad tras la aparición de los muertos. La disposición de los versos deja entrever un paisaje roto: los muertos (muertos o santos que yacen enterrados) están separados de los vivos (que aparecen suspendidos) y los santos (muertos ascendidos). Una descripción que corresponde en

contenido y forma: el yo poético (quien entrega la imagen) revela en los espacios (los silencios) la “muerte” que está atravesando. Separado permanentemente del “tú”, la voz comienza a separarse de sí misma, “morir” en el sentido de volverse vacío o silencio.

El siguiente subtítulo aborda el planteamiento del conflicto que atraviesa inicialmente el yo poético de *Ángeles del miedo* en términos de relación, separación y ruptura. A nuestro parecer, el “mal altivo” ataca a la voz causándole una ruptura, escindiéndola de sí misma, al aniquilar el concepto de relación. La voz poética, pues, no solo está siendo separada de los interlocutores, sino escindida de ellos, lo que provocaría su “muerte”, su lento devenir en silencio. En tanto esto, es necesario explicar cómo el *mal* se expone bajo el concepto de ruptura, por qué es una figuración de la enfermedad al interior del texto.

### **Detrás del “mal altivo”**

¿Cómo imaginar  
la presencia de un gran mal altivo?  
ardoroso como pozo negro en el mar  
dispuesto como volcán  
a echar piedras encendidas  
langostas voraces sobre campo labrado. (13)

La descripción del “mal altivo” en *Ángeles del miedo* está cruzada por sentidos que aluden al término de “ruptura”. En su primer ataque a la isla (fragmento citado arriba) el *mal* inflige una serie de heridas, cortes y rupturas en el territorio. Rajaduras en el suelo marítimo, volcanes (que de por sí son huecos en el espacio) que despiertan para lanzar piedras ardientes a los campos labrados, los ejércitos de langostas que abren sus mandíbulas y pinzas para herir la tierra. El “mal altivo” puede no tener un nombre específico o una voz reconocible, pero su comportamiento deja entrever un sentido que le es intrínseco: la ruptura.

La caracterización del *mal* como ruptura atraviesa toda la “Rapsodia Primera”. El “mal altivo” no se conforma con destrozar la isla en general, también irrumpe en espacios habitados por el yo poético. Los insectos y las langostas que plagan el campo labrado atacan el jardín de la voz, cavan pequeños huecos por doquier, atacan y cortan tallos, hojas y pétalos, corrompen la tierra fértil, infectando las semillas (acá es notable la intertextualidad bíblica con las siete plagas que acabarán obligando a los egipcios para

dejar ir al pueblo judío, ¿qué dios puede estar advirtiéndolo en estos versos su sentencia?). El *mal* no se detiene allí, comanda a sus huestes para ir hacia la casa: “En el umbral de lo que fue toda mi gloria/ se habían anclado / los más insólitos caprichos. / En el centro del patio encolumnado [...] un mal olvido acumulaba trajes/ como laderas de basura” (14). El ejército de langostas ataca al yo poético devastando su morada: desordena muebles y armarios, saca la ropa y los vestidos, abre los cajones donde están guardados los secretos más íntimos de la voz.

La dirección que toma el ataque del “mal altivo” señala a quién en verdad va dirigido: el yo poético. Como afirmábamos al comienzo de este capítulo, el *mal* causa un conflicto al interior de la voz. Conflicto cuya especificidad puede develarse a través de una lectura no solo de lo atacado (la relación), sino a través de una revisión del tipo de agresión. La ruptura es un concepto que define al “mal altivo”. No solo expone el objeto de la invasión (cercenar la relación, separarla permanentemente), sino también su objetivo (causar una ruptura en el yo poético, separarlo de sí mismo). La noción de ruptura nos permite, así, determinar qué tipo de conflicto causa al interior de la voz poética.

El objeto de este subtítulo es ampliar y especificar la relación entre el “mal altivo” y el concepto de ruptura, leyendo al primero como una figuración de una enfermedad terminal. Ampliamos esta afirmación interpretando la experiencia a la que conduce la enfermedad en términos de separación, ruptura e identidad.

Los relojes no coinciden; el de dentro marcha a una velocidad diabólica o demoníaca, o al menos inhumana; el de fuera sigue atropelladamente, su marcha habitual. No puede ocurrir otra cosa que una separación de los dos mundos distintos, y se separan, o al menos tienden a desgarrarse de un modo horrible. (Kafka 2005: 353)

En el fragmento de *Diarios*, Kafka explicita una de las características de la enfermedad (en este caso, la tuberculosis) como experiencia: la separación. La aflicción provoca que la persona sienta que el mundo comienza a desgarrarse, a partirse. Los *mundos distintos* que se aluden en la cita proyectan la visión del enfermo, quien ve dividida su realidad entre el mundo de afuera que sigue su ritmo habitual y ese otro que uno habita, donde todo sucede desordenadamente. Perspectiva que revela el conflicto que atraviesa el enfermo: la realidad no está separándose, es uno el que está distanciándose de sí mismo. Svenaeus en “¿What is

phenomenology of medicine? Embodiment, illness and being-in-the-world” (2014) amplía esta afirmación, reflexionando cómo la separación espacial que atraviesa el paciente es signo de una crisis de identidad.

“El cuerpo es mi lugar en el mundo –el espacio donde yo soy, que se mueve conmigo–”<sup>4</sup>, para Svenaeus el cuerpo es el lugar donde se despliega el ser particular de la persona. En este sentido, cualquier alteración corporal (deformación, herida o dolor) causa un cambio en el individuo. En el caso del enfermo, el autor observa que la sensación de separación que produce la enfermedad es resultado de una variación en la funcionalidad habitual del cuerpo: “El mundo físico es usualmente mi hogar, pero en la enfermedad esta familiaridad desaparece, adoptando en su lugar un carácter extraño, arraigado en las confusas formas que implica entonces estar a través del cuerpo”<sup>5</sup>. La aflicción no empuja a la persona a un mundo nuevo, sino a un nuevo modo de habitarlo.

“[L]a enfermedad siempre está acompañada de un cambio radical en la estructura significativa del yo”<sup>6</sup>, dice Sveneaus, afirmando que el malestar y los dolores reconstituyen violentamente la identidad que habíase construido la persona. Los impedimentos y cambios que la enfermedad provoca, en el desenvolvimiento cotidiano del cuerpo, causan que el individuo comience a “desfamiliarizarse”, desencontrarse consigo mismo. La diferencia entre el cuerpo al que uno está habituado y el cuerpo enfermo inducen a la persona a un estado de confusión: “la enfermedad es un estar-en-el-mundo sintiéndose des-familiarizado, un momento en el cual estarse a través del cuerpo se ha vuelto confuso”<sup>7</sup>. El individuo presiente una separación interna, toma conciencia de que está distanciándose de su yo anterior, y eso lo perturba.

Este proceso de separación, sin embargo, es diferente en cada caso. Es amplia la distancia entre una bronquitis aguda y una enfermedad terminal como la tuberculosis o el cáncer. En casos como éstos la separación no solo es más evidente (los malestares son más continuos y

---

<sup>4</sup> “The body is my place in the world –the place where I am which moves with me–” (99). [Traducción mía].

<sup>5</sup> “The life world is usually my home territory, but in illness this homelikeness gives in and takes on a rather unhomelike carácter, rooted in thwarted ways of being embodied.” (101)

<sup>6</sup> “[I]llness [...] is always accompanied by a fatal change in the meaning structure of the self.” (103)

<sup>7</sup> “illness is an unhomelike being-in-the-world in which the embodied ways of being-in of the self (person) have been thwarted.” (104)

punzantes), sino de corte más profundo. Las enfermedades terminales son, pues, experiencias de ruptura.

[...] mi estado es demasiado serio. Ni siquiera sé si puedo decir que no es un estado nuevo. Mi verdadera opinión es: este estado es nuevo, los he conocido semejantes, pero ninguno como el actual. La verdad es que soy como piedra, soy como mi propio mausoleo; no queda ni un resquicio para la duda o para la fe, para el amor o para la repulsión, para el valor o para el miedo, en lo concreto o en lo general. (2005: 19)

Enfermedades como la tuberculosis provocan una separación completa, una ruptura, en el paciente. Estas aflicciones se diferencian en el grado de penetración en la vida del individuo. En estos casos, el enfermo es despojado de su antiguo modo de vida y es dispuesto en otro: “el dolor ha consumido visiblemente todas mis energías hasta el fondo de mi ser, donde sigue escarbando” (Ibíd.: 335). La continuidad del malestar y el dolor es signo de que la persona no solo está separándose de su cuerpo, está siendo desplazado a otro. La ruptura, entonces, ocurre. La persona presiente ser mausoleo de sí mismo, cuando se ve sin reconocerse, cuando observa que ya no es quien fue.

Las enfermedades terminales son experiencias de ruptura. La persona rompe con su yo pasado, el cual es desplazado por un yo presente. Este proceso es especialmente notable en el cáncer. En *Fractured Borders* (2005), M. K. DeShazer estudia la influencia del cáncer en la escritura de distintos autores. El libro se divide en distinta secciones que atiende un género en específico. El subtítulo “Entering “the house/ of lightning”. Resistance & Transformation un U.S. Women's Breast Cancer Poetry” está enteramente dedicado a la lectura de poesía. En el segmento, DeShazer busca motivos que se repitan en las diferentes escrituras. Uno de ellos es la atención de los autores en la transformación del cuerpo: “ellos se enfocan en tales imágenes corporales como el pecho mismo, el tejido dañado que lo rodea, el pezón (esté presente o haya sido extirpado), y la cicatriz quirúrgica”<sup>8</sup>. La autora subraya el interés que los poetas ponen en la emergencia de un cuerpo diferente durante el cáncer, un cuerpo de tal magnitud visual que hace olvidar al anterior.

---

<sup>8</sup> “[...] they focus on such embodied images as the breast itself, the damaged tissue that surrounds it, the nipple (wheter present or excised), and the surgical car.” (82)

Siguiendo la lectura de DeShazer, el cáncer se particulariza como ruptura porque su experiencia no solo escinde a la persona de sí misma, también le sobrepone otra imagen. “[E]l cáncer no es tanto una enfermedad del tiempo como una enfermedad o patología del espacio” (Sontag 2016: 12), se caracteriza por su crecimiento en el cuerpo. La enfermedad no solo invade y corrompe las células, también reprograma su código y comienza a crear otras que van proliferándose hasta opacar a las originales. “El cáncer es una gravidez demoniaca” (Ibíd.: 12), es algo que crece “a espaldas” del cuerpo, un peso que va tomando forma de cuerpo.

Esta particularidad del cáncer determina la ruptura que causa en el individuo. La deformación y la amputación son dos de las consecuencias más temidas por los pacientes diagnosticados con esta enfermedad. Este miedo es producto no solo del usual temor de la persona al cuerpo desfigurado, sino a los efectos que éste provoca en su identidad. DeShazer descubre la insistencia de los autores en resaltar “los efectos de la mastectomía en la imagen corporal y en el deseo sexual [...] y la ambivalencia que muchas mujeres sienten respecto a las prótesis”<sup>9</sup>. Como la autora desarrolla luego, la incertidumbre de la persona frente al destino final del cuerpo (tras la cirugía en especial) corresponde con la intuición de un cambio de identidad posterior. El cuerpo es el lugar de identificación del individuo, verlo mutilado y, peor aún, oculto bajo cuerpos extraños como los tumores y las prótesis provocan un rompimiento particularmente cruento para la persona.

El cáncer es una experiencia de ruptura que se caracteriza por escindir al individuo de sí mismo sobreponiéndole otro cuerpo, otra imagen de sí mismo. Es un mal que invade y ataca la corporalidad, para luego infectarla (corromper su código), en pos de comenzar la construcción de su propio territorio. Es en este sentido que el “mal altivo” puede ser leído como una figuración del cáncer al interior de *Ángeles del miedo*. La caracterización del *mal* enfatiza no solo su especial interés en atacar al yo poético (destruir sus lazos), también recalca el crecimiento de un nuevo territorio sobre la isla (“Rapsodia Tercera”). El “mal altivo” inicia una ruptura, un proceso de separación permanente al interior del yo poético y una subsecuente reconstrucción, esta vez, en sus términos.

---

<sup>9</sup> “[...] the effects of mastectomy on body image and sexual desire [...] and the ambivalence many women feel toward prostheses.” (83)

En primer lugar, el “mal altivo” provoca una ruptura en el yo poético fundando un su *ácido paraíso de hojalata* sobre la isla (el espacio que simboliza la interioridad de la voz).

[...] inconfeso, un ejército ciego  
una horda de malignas mensajeras  
con ansia de grandes y fingida eternidad  
invisible para los ojos, muda para mis oídos  
quebrantó los delicados tejidos de mi cuerpo  
para caer adversa y violenta  
encima la naciente isla  
corrompiendo la semilla, el tallo, la hija y el pétalo  
de la rosa, la rosa, digo, el rosario de lo vivo. (22)

Como remarcamos a lo largo de este capítulo, el paso del “mal altivo” por la isla puede leerse bajo la noción de ruptura. El *mal* se caracteriza a través de una interpretación de su comportamiento. Inicialmente, está su predisposición a construir sobre el campo destruido. El “mal altivo” no devasta los campos labrados en un acto de pura violencia, los ataca en lo más profundo para corromperlo, hacerlo infértil, hacer del terreno propicio para su *ácido paraíso de hojalata*. Por esta razón, el *ejército ciego* agrede estratégicamente los lugares donde está guardado el lenguaje secreto que permite la fertilidad en la isla. La semilla que contiene los códigos que guían el relacionamiento de las raíces, el crecimiento del *rosario de lo vivo*. El tallo y el pétalo donde están cifradas la estructura y la forma del *rosario*. La isla, como lugar donde se convocan *los cautos amoríos de verano* oculta el secreto de su ambiente propicio para la relación en la semilla, el tallo y el pétalo de la rosa. El *mal*, por ello, dirige su ejército de langostas hacia estas pequeñas unidades, en pos de infectar los códigos, apropiarse del lenguaje que le permitirá construir el *ácido paraíso de hojalata*.

La invasión del *ejército ciego* es un proceso de infección. Los agentes del *mal altivo* que entran al cuerpo del espacio se concentran en profundizar el daño. Los insectos, imitando el comportamiento de las células malignas, se concentran en generar macrodaños atacando las unidades mínimas de la tierra. De ahí que no corrompan directamente la rosa, sino su pétalo y su tallo, sus células y tejidos, pues el daño que desean provocar es estructural. “Si el tallo se corrompe no habrá flor reluciente ni fruto sosegado” (15): los agentes atacan el tallo que contiene los códigos de su estructura, las secuencias que permiten su crecimiento natural. No se trata, pues, de devastar la isla, sino de infectarla, reprogramarla para que, de ahora en adelante, lo que allí crezca responda al nuevo orden que está dictaminando el *mal*.

*Ángeles del miedo* no solo narra una ruptura, sino también una apertura: “ardoroso como pozo negro en el mar/ dispuesto como volcán/ a echar piedras encendidas/ langostas voraces sobre campo labrado.” (13) Al principio, las imágenes solo evidencian un quiebre en el espacio. Conforme se sigue la lectura, se aprecia la minuciosidad con la cual el espacio está siendo lastimado y la insistencia en resaltar la *infección*, la fijación de los insectos y las langostas en meterse en las capas profundas del territorio y hacerlo infértil. El lector entra, entonces, en cuenta de la gravedad de la invasión: el *mal altivo* no está solo violentando la isla, está ocupándola, estableciéndose como su nuevo orden. Algo sale de la ruptura que se abre en el fondo del mar, algo ardoroso y terrible que se expulsa como piedras encendidas y lava sobre la tierra. La ruptura le ha abierto el camino a algo que descansaba dentro de la isla y lo ha situado en campo fértil: “Cómo imaginar entonces/ los faroles de la muerte/ al interior de la isla.” (Ibíd.) El “mal altivo” indica la muerte de la isla, el nacimiento de otra.

El espacio que era propicio para *los cautos amoríos de verano* se convierte en un lugar donde altavoces *anuncian sangre y silencio, donde los olores reclaman yodoformo y alcohol* (paráfrasis de versos de “Rapsodia Segunda”). Los caminos que recorrían la isla, los campos labrados y el jardín de lirios que acogían y guiaban al yo poético, las nubes que diseñaban las rutas para los reencuentros entre amantes ahora responden a una lógica violenta. La isla ha sido sepultada bajo el *ácido paraíso de hojalata*, un país emergente regido por la ruptura. Ahora solo hay espacio para tierras infértiles que impidan el crecimiento de toda rosa y lirio, el enlazamiento de alguna raíz que conjure al árbol. Solo quedan largas y pavimentadas avenidas configuradas para violentar a las semillas, quienes son enterradas vivas, sin posibilidad de abrirse al mundo, sin otro camino más que fracturarse en sí mismas.

El tipo de daño que el “mal altivo” causa en la isla, sin embargo, no es la única señal de la ruptura que está atravesando el yo poético. El *mal* también rompe toda relación de la voz al destruir su morada y su conexión con varios “tú”.

En el umbral de lo que fue toda mi gloria  
se habían anclado los más insólitos caprichos.  
En el centro del patio encolumnado  
rodeado de coloridos despojos,

desaires y deshechos de años  
un mal olvido acumulaba trajes  
como laderas de basura. (14)

El *ejército ciego* también invadió la casa: “El magnífico salón: una ruina [...] Los muebles en discordia/ como gritos de seres arrancados de su sitio/ colinas de ceniza, montañas de insultos: insanos, insalubres.” (15) Un ataque especialmente dirigido al yo poético, en tanto que lo violentado son los objetos íntimo de la voz. Los muebles están llenos de trajes, *desaires* y *deshechos de años*, prendas que guardaban en sus telas recuerdos de vivencias pasadas. Los destrozos causados por el “mal altivo” son personales para el yo poético, porque guardan retazos de su persona, momentos que definieron su identidad. El *mal* busca dañar íntimamente al yo poético. Por ello, ataca todo aquello que signifique a la persona, todo traje, armario y cajón que guarde al algún aspecto íntimo de la voz.

Sin embargo, la profundidad de la ruptura que el *mal* causa en el yo poético al atacar la casa se devela estrofas después:

Y debajo de esta infecta colina  
casi despedazado  
un cajón de tumultuosas voces  
briznas de palabras, hojarasca, envolturas  
confundiendo al más despierto.  
Irreconocible es el lazo que las unía. (15)

El “mal altivo” revela su objetivo: el *cajón de tumultuosas voces* que yace al interior de la casa, en el centro de la isla. Las *voces* pueden interpretarse como metáforas de cartas, apuntes, pensamientos que el yo poético guarda en la privacidad de su armario. En este sentido, destruirlas equivale a escindir al yo de una parte vital de sí. Mas, también puede leerse como “voces” del yo poético, las distintas voces poéticas que leímos a inicios de este capítulo, que preceden a la voz de *Ángeles del miedo*. Esta interpretación descubriría un segundo nivel de lectura del conflicto que causa el “mal altivo” al yo poético en este poemario. Bajo esta perspectiva, pues, se podría comprender que el *mal* provoca una ruptura no solo en esta voz, sino en el conjunto de “ellas”, un rompimiento de mayor amplitud y profundidad. En este punto detenemos el análisis de este capítulo.

La lectura que provoca el *cajón de tumultuosas voces* nos permite iniciar el análisis del segundo capítulo: el conflicto entre el yo poético y el lenguaje (figurado en la diosa). Pensar que el “mal altivo” está atacando al conjunto de las voces poéticas que aparecen en la obra de la poeta, implica, pues, entender que el conflicto ocurre en un marco más amplio. Que la agresión del *mal* no se limita a esta isla, a este yo poético, sino que trasciende al conjunto de la obra poética. Que la ruptura no solo está atacando el concepto de relación que sostiene a la isla y al yo poético en este poemario, sino que, más aún, está problematizando el concepto mismo, su validez como noción base de la escritura. El conflicto que causa el “mal altivo” en esta primera parte del relato de *Ángeles del miedo* representa un conflicto mayor: el problema entre la enfermedad (como silencio) y el lenguaje (lugar de simbolización).

## Capítulo II

### Frente al silencio

“Rapsodia Primera” es un poema clave porque presenta el mundo de *Ángeles del miedo*. La isla, el yo poético, el “mal altivo” y las relaciones entre unos y otros son descritas minuciosamente en las imágenes que componen esta rapsodia. Paralelamente, se expone el relato que subyace a esta primera parte del poemario (el conflicto entre el *mal* y la voz), mediante una caracterización de las dos partes, a partir de nociones específicas como “relación” y “ruptura”. El poema, en este sentido, revela mucho de *Ángeles del miedo*, más aún porque es aquí donde se deja entrever un segundo nivel subyacente al conflicto entre la voz y el “mal altivo”.

La descripción de la isla no solo detalla la diferentes parcelas en las que se halla dividida, también indica quiénes la habitan. Entre los nombrados aparece el yo poético, los animales (las palomas, específicamente en este poema), las *tres mujeres perturbadas*, las sibilas y la diosa.

Al descansar bajo la sombra  
de un frondoso molle de perlas escarlata  
el soplo velado de un vanidoso viento  
levanta la seda azul  
que cubre mis ojos arrogantes.  
Una paloma cenicienta cruza el cielo del país  
de norte a sur, de norte a sur.  
¿Sabes tú que las palomas grises son de mal agüero? ¿Lo sabes tú? (14)

Estos habitantes pueden ser considerados como los “tú” del poema, en tanto existe entre ellos y el yo poético una conexión de naturaleza íntima. Las palomas, por ejemplo, son cercanas a la voz, en tanto la salvaguardan (le informan sobre cualquier cambio o peligro acercándose) y comparten un lenguaje (el yo “dialoga” con ellas mediante señales). Es importante resaltar esta última característica en esta relación porque nos permite vislumbrar cuál es su particularidad. Estos habitantes no se plantean como “tú” de la misma forma que en anteriores poemarios (pensando en las lecturas del primer capítulo). Su relación está fundamentada y determinada por el lenguaje.

Al final del anterior capítulo dejábamos en pausa una lectura del *cajón de tumultuosas voces* que el “mal altivo” despedazaba después de haber destruido la casa y el resto de la isla. Sugeríamos que la agresión del “ejército ciego” contra estas voces insinuaba una otra profundidad detrás de los ataques del *mal*. Que así como el *mal* podría estar atacando a las voces poéticas de poemarios anteriores, el conflicto que se había iniciado en la isla revelaba uno mayor: un problema con el lenguaje al interior de la escritura poética de Blanca. Examinar el fragmento citado arriba nos permite ampliar esta interpretación. En la estrofa, pues, la “paloma”, como las *vozes*, representa algo más que solo a una ave, es una figura que procede de la obra poética de Wiethüchter.

La *paloma cenicienta* es el lugar donde el lenguaje de la isla se traduce a uno más accesible para la voz. “Cruza el cielo del país/ de norte a sur, de norte a sur”, mediante las señales, el animal instala un canal de comunicación entre el yo poético y el territorio. La paloma, como mediadora, está actuando aquí como una figuración del lenguaje de la isla. En ella, en su planeo vertical, en sus gestos corporales, está representándose el abstracto idioma del espacio insular, ahora agrietado y agredido.

La paloma, sin embargo, no es una figura propia de este título, aparece previamente en otros poemarios (*Territorial* y *En los negros labios encantados*). Si bien representa una idea abstracta diferente en cada texto, es un lugar de contacto entre las obras y *Ángeles del miedo*. Este dato es importante porque da paso a una lectura: la paloma es una figuración del lenguaje no de la isla, sino en general. Al igual que otros habitantes de este territorio, al ser la relación de este título con la obra poética explicita un conflicto en términos de lenguaje en un contexto mayor al de *Ángeles del miedo*.

El conflicto iniciado por el “mal altivo” en la isla puede ser leído como una escenificación de un problema con el lenguaje que está ocurriendo fuera del texto. La aparición en el poemario de personajes que provienen de obras anteriores y los conflictos con el lenguaje que narran sus apariciones revela una reflexión sobre este aspecto al interior de *Ángeles del miedo*. Una lectura que se ratifica especialmente en “Rapsodia Segunda” y “Rapsodia Tercera”, cuando el yo poético acude a la diosa en pos de “comprender el desastre” (21). El pedido de la voz por símbolos que le permitan entender el “mal altivo” puede interpretarse

como una representación de un problema de simbolización que está ocurriendo fuera del texto, a causa de un aspecto igualmente exterior (la enfermedad).

Siguiendo este camino, el segundo capítulo analiza el conflicto entre el yo poético y la diosa como un problema de simbolización: la diosa es una figuración del lenguaje en el texto, su silencio, una indicación de que el “mal altivo”, al resistirse a ser nombrado, está causando problemas en este plano. La lectura está dividida en dos subtítulos. El primero, una interpretación del “mal altivo” como “silencio”, leyendo al primero como una figuración del cáncer. Esta caracterización dará paso a una lectura del problema que inicia en la relación yo poético/lenguaje. Cuestionamiento que desarrollaremos examinando escenas en las que el yo poético pierde contacto con el lenguaje (inicialmente figurado en los habitantes de la isla) y cuando comienza a separarse de él (la desesperación de la voz ante el silencio de la diosa).

### **El silencio del “mal altivo”**

El “mal altivo” no solo lanza su “ejército ciego” sobre el campo labrado, abriendo rupturas en el espacio y en el yo poético, también ataca los lazos de comunicación entre la voz y los habitantes de la isla. Ampliando la lectura del fragmento citado párrafos atrás, el *mal* también se caracteriza por intervenir la relación entre el yo poético y estos otros seres que habitan la isla en el plano del lenguaje.

Como notábamos brevemente capítulo atrás, a la isla le subyace un lenguaje secreto que dictamina y regula su funcionamiento normal. Éste se expone al yo poético a través del animal. La *paloma cenicienta* “cruza el cielo del país/ de norte a sur, de norte a sur” dibujando señales de alerta sobre el daño que está sufriendo la isla. La voz recibe y descifra el contenido del mensaje: “¿Sabes tú que las palomas grises son de mal agüero? ¿Lo sabes tú?” (14). La isla está haciendo conocer al yo poético el despertar del “mal altivo” mediante señales. Un canal de comunicación que es de inmediato interrumpido por el *mal*, quien entra en escena e interviene el contacto: “[...] tres cuervos me arrebatan las joyas/ que adornaban mi bandera/ un no sé quién me coloca/ un racimo de uvas amargas/ en la palma de mis manos/ como si fueran ellas vasijas vacías” (14) Las señales comienzan a parecerle confusas al yo poético, quien lentamente deja de comprenderlas. Signo de ello es el

abandono del tono tranquilo y neutro de la voz, quien adopta otro más alarmado e interrogante (de ahí que su discurso se haga más críptico al final de la cita).

El “mal altivo” está exponiéndose como “silencio” al intervenir y detener el proceso de simbolización. Inicialmente, el *mal* corrompe las señales y los signos, haciéndolos más crípticos (“un no sé quién me coloca/ un racimo de uvas amargas”). Un acto de corrupción que implica convertir en silencio signo por signo el lenguaje de contacto entre la isla y la voz. Las señales, pues, dejan de ser comprensibles para el yo poético, se transforman en signos vacíos, cuyos sentidos ahora son indescifrables. Sin embargo, si bien el *mal* se revela inicialmente como un problema para este proceso, luego se aclara que es en sí una problemática para la simbolización.

Intuyendo la gravedad de la situación, el yo poético decide migrar al templo de la diosa, en un intento por *comprender el desastre*. Una acción que revela que la voz está consciente de que el “mal altivo” es en sí mismo un problema de lenguaje. El yo poético percibe en la capacidad del *mal* de instalar silencios donde antes había canales de comunicaciones, una amenaza mayor: el silencio, un algo innombrable. Por esta razón acude a la diosa rogando porque le preste signos y palabras en pos de *comprender* el evento, nombrar ese gran y creciente silencio que es el “mal altivo”. Ampliamos esta observación.

A fines de “Rapsodia Primera”, el yo poético entra en pánico: “Salí a la calle dando gritos. / Las largas avenidas sólo diseñaban las rutas de un violento cielo” (16). En plena conciencia de la gravedad del asunto, la voz decide tomar medidas y emprende un viaje hacia el templo que habita la diosa: “La vi hermosa y terrible./ Y vi la rosa y la espada. Le imploré comprender el desastre” (21). La diosa es una figuración del lenguaje, en tanto es caracterizada como el lugar de simbolización en la isla (solo ella puede proveer señales e indicios, signos y palabras). Es necesario señalar esto, porque nos permite entender a profundidad por qué el yo poético acude a ella.

En “Rapsodia Segunda”, el “mal altivo” está casi completamente asentado como nuevo orden. Curiosamente, el *ácido paraíso de hojalata* no vuelve a ser nombrado, en su lugar el país emergente es escrito como desierto de sal (“toda la sal de a tierra se levantaba” (27)). Ésta es una señal temprana de que el *mal* es un gran silencio (las tierras desérticas de su

reinado se caracterizan por su falta de nombres, voces o sonidos; como si se tratase de una página en blanco). El yo poético nota este detalle y, por ello, acude a la diosa en busca de los signos que le permitan re-simbolizar la isla, luchar contra ese silencio creciente y amenazante que emana el *mal*.

Por estas razones afirmamos que el “mal altivo” se revela, en un segundo momento, bajo el concepto de silencio. Una representación que es, en realidad, una lectura del silencio que caracteriza al cáncer. Para desarrollar esta idea recuperamos ideas de M. Foucault y S. Sontag que leen a la enfermedad desde su relación con el lenguaje.

*El nacimiento de la clínica* (1966) es un libro escrito por Foucault que examina el desarrollo histórico de la medicina, específicamente la institución de la clínica, a través de nociones tales como el espacio, el lenguaje y la muerte, y, especialmente, la mirada. El título revisa el discurso científico de la medicina del siglo XX como el producto de un largo e histórico proceso de racionalización de la enfermedad, de la traducción de lo invisible en lo decible:

«¡Qué raro es ese observador cuidadoso que sabe esperar, en el silencio de la imaginación, en la calma del espíritu y antes de formar su juicio, la relación de un sentido actualmente en ejercicio!» La mirada se cumplirá en su verdad propia y tendrá acceso a la verdad de las cosas, si se posa en silencio sobre ella; si todo calla alrededor de lo que ve. La mirada clínica tiene esa paradójica propiedad de entender un lenguaje en el momento en que percibe un espectáculo. (146)

Uno de los planteamientos más interesantes de la obra es la reflexión de la enfermedad como un problema de lenguaje. Para Foucault, la aflicción es un evento que el discurso médico intenta traducir. En otras palabras, la mirada clínica tendría como propósito encontrar un lenguaje que permita comprender el suceso. Un proceso altamente complejo en tanto que la enfermedad ocurre en varias modalidades, algunas de naturaleza más indescifrable que las otras. La amplitud del evento y lo “oscuro” de su sentido son datos remarcables, porque ahí comienza a manifestarse un problema con el lenguaje. La enfermedad desborda las capacidades del nombre, planteándose finalmente como un problema de simbolización, un silencio que va en aumento frente al lenguaje que no puede descifrarlo porque no puede seguirlo.

Es así como Foucault devela una de la problemáticas intrínsecas a la relación entre lenguaje y enfermedad: la simbolización. El autor resalta cómo la escuela clínica tuvo como prioridad capturar el sentido de la aflicción en un cuerpo textual: “establecer una señal: situar un síntoma en una enfermedad, una enfermedad en un conjunto específico, y orientar éste en el interior del plano general del mundo patológico” (29). Un proceso minucioso de clasificación y simbolización que evidencia un choque entre el lenguaje (que busca aprehender mediante el nombre la especificidad del evento) y el silencio (que despliega la enfermedad).

Este problema, sin embargo, como el autor desarrolla, puede leerse con más puntualidad desde la perspectiva del enfermo. Es observando la lucha entre él y la enfermedad que puede distinguirse la naturaleza de “silencio” que ésta impone.

Para el enfermo terminal, ningún padecimiento físico se compara con la incertidumbre que le provoca su aflicción. El gran objeto de dolor no es el cuerpo en sí, es la ocurrencia del evento, el no saber qué y por qué está pasándole. Una serie de preguntas que, inevitablemente, empujan a la persona a la escritura, en busca de palabras que le ayuden a comprender la experiencia. En *Diarios*, Kafka expresa esta preocupación constante en el paciente, resaltando lo problemático que es siquiera intentar “objetivar el dolor”:

Me resulta incomprensible que casi todos los que saben escribir puedan objetivar el dolor en medio del dolor; que yo, por ejemplo, en medio de la desdicha, y con la cabeza ardiente de tanta infidelidad, pueda sentarme y comunicarle a alguien por escrito: Soy desgraciado. (335)

Kafka intenta comunicar su desgracia, traducir al lenguaje lo que está atravesando, pero la propia aflicción le niega hacerlo. La escritura y la expresión son permanentemente atacadas por el dolor y la confusión que acarrear enfermedades como la tuberculosis. Todo intento por expresar el evento se ve intervenido por repentinos malestares. Dolores que no solo impiden que la enfermedad sea nombrada, sino también que el padeciente pueda seguir hablando, al punto que la palabras comienzan a escasear y se convierten en un brevísimo “Soy desgraciado”. De esta forma, se deja entrever lo conflictivo que se convierte el lenguaje como territorio de simbolización durante la aflicción.

Este conflicto se amplía en *Las metáforas de la enfermedad* (1978) de Susan Sontag. El libro es un estudio sobre las distintas metáforas de la tuberculosis y el cáncer, desde fines del XVIII a inicios del XIX (en el primer caso), y a inicios del s. XIX (en el segundo). Una de las observaciones centrales de la obra resalta la sobrecarga de nombres que se le han dado a la enfermedad, en un intento por aliviar su gravedad, permitirle al paciente algo de comprensión sobre el evento. Un esfuerzo que demostraría lo contrario. La sobrecarga de metáforas que se le han dado a estas enfermedades evidencia la desesperada búsqueda del hombre por un sentido que no solo fuga constantemente, sino que se hace más abominable (el caso del cáncer frente a la tuberculosis).

Sontag observa cómo el conflicto entre el silencio de la enfermedad y el lenguaje se hace explícito en el caso del cáncer. “El cáncer sigue siendo un tema raro y escandaloso en la poesía, y es inimaginable estetizar esta enfermedad” (9), la autora resalta por qué esta enfermedad ha resultado ser históricamente un silencio más grande que la tuberculosis: su persistencia en resistirse al nombre. El cáncer es “ferozmente energético, [...] un insulto al orden” (33), se hace visible o no a través de malformaciones en el cuerpo, muestra o no síntomas, difiere en tiempos, ataca uno o varios órganos, ocurre, a veces, por una causa lógica otras por sin razón alguna. Es una enfermedad que a través de su crecimiento y variabilidad marca su conflicto con el lenguaje.

Los casos de cáncer revelan particularmente la conflictividad entre la enfermedad y el lenguaje. Se trata de un tipo de mal cuya única característica uniforme (entre sus distintas modalidades) es el crecimiento, su despliegue “energético”. Independientemente de los acercamientos de la palabra a su sentido, el cáncer sigue creciendo, es un evento cuya magnitud va en aumento. Para el paciente esto es particularmente evidente, pues ninguna aproximación verbal se compara con el palpable avance de la aflicción. Es bajo esta perspectiva que puede realizarse un paralelo entre el *mal* y esta enfermedad. El silencio creciente del cáncer frente al lenguaje refleja el comportamiento del “mal altivo”. Algo que puede leerse siguiendo el paso del *ejército ciego* sobre la isla.

En “Rapsodia Tercera” se revela la imagen de la isla tras concretarse, ahora por completo, la ocupación del “mal altivo”:

Ardientes paredes blancas tapiaban las voces de espléndidas adolescentes.  
[...]  
En alguna orilla brava los vientos cardinales perdieron el aliento.  
Ni una brisa en la isla, ni un soplo.  
callaban los pájaros en la copa del más frondoso de los árboles  
con solicitud amarga. (27)

El silencio resuena en toda la descripción. El “soplo de los vientos del norte/ que [...] convocan/ los cautos amoríos de verano” (13) son reemplazados por “vientos cardinales [que] perdieron el aliento”. Una imagen significativa, en tanto que antes los vientos convocaban, llamaban, a la isla a los amantes, mientras que ahora callan, poblando al espacio de silencio y soledad. Paralelamente, aparecen los animales (otra vez aves) que figuran el impacto del silencio en el lenguaje, a través de su silencio. Este nuevo país emergente revela que el “mal altivo” no solo es ruptura, sino también silencio.

El *mal* es, específicamente hablando, un silencio creciente. “Ardientes paredes blancas tapiaban las voces de espléndidas adolescentes”, las “paredes” revelan que el proceso de ocupación realizado por el “mal altivo” tenía otro objetivo: convertir a la isla en un reino del silencio. Las paredes y bordes, defensas y fronteras, son descritas como hostiles a toda palabra, a toda voz que llegue desde afuera. Un guiño al otro daño que estuvo causando en la isla durante su paso. Las *ardientes paredes blancas*, pues, indican el tipo de violencia que ocurrió: en algún momento, las voces de los animales, los árboles y la persona fueron robadas, para posteriormente ser encerradas.

Y debajo de esta infecta colina  
casi despedazado  
un cajón de tumultuosas voces  
briznas de palabras, hojarasca, envolturas  
confundiendo al más despierto.  
Irreconocible es el lazo que las unía (15).

El ataque del “mal altivo” al *cajón de tumultuosas voces* puede leerse también como un ataque al lenguaje que sostiene al mundo de *Ángeles del miedo*. La voz es, pues, en una de sus definiciones, un lugar donde se le posibilita a un ser desplegar su persona mediante un lenguaje y comunicarse, de esta forma, con otro ser. Si pensamos que las *voces* que

aparecen aquí pertenecen a los diferentes habitantes del lugar, podemos entender porque en “Rapsodia Tercera” la isla está plagada por el silencio. Las voces eran los lazos que permitían las palabras y los signos en el territorio, la comunicación entre los diferentes habitantes y espacios. El “mal” estuvo silenciando el lenguaje de la isla, cortando su comunicación con el afuera, distorsionando los caminos y los puentes. Su otro objetivo era atacar el núcleo que posibilitaba la unión, las voces.

Durante el proceso de invasión/excavación, el *ejército ciego* hirió fatalmente esa red de voces que permitían que la isla se comunicara con la paloma y ésta con el yo poético. El *lazo* era la “esencia relacionadora” que metaforizaba la capacidad para unir y reunir voces, el motor que permitía las relaciones en el mundo. De ahí que alrededor de este *lazo* yacían *briznas de palabras*, voces recién encontradas, murmullos recién nacidos, que estaban en el camino de madurar en uniones. El silencio instituido en “Rapsodia Tercera” es resultado de un largo proceso de corrupción del lenguaje que funcionaba hasta entonces, de una descomposición del núcleo que permitía la unión. Lo que también estaba corrompiéndose era el lenguaje, su habilidad para “conjurar” la unión en el mundo.

En el siguiente subtítulo desarrollamos una lectura de esta primera parte del relato de *Ángeles del miedo*, interpretando las consecuencias del despertar del silencio en la isla. Esta lectura partirá de observar cómo en el texto inicia un conflicto entre el yo poético y la figuración principal de lenguaje (la diosa). Señalando este problema podremos pensar hasta qué punto se está planteando una reflexión sobre el lenguaje en el poemario, a causa de la enfermedad.

### **El silencio de la diosa**

Opté por llamar a las sibilas  
escondidas en los templos  
mientras toda la sal de la tierra se levantaba.  
Clamé por las sibilas que más que humildes  
me llevaron en ese trance ante la diosa.  
Un pájaro cantaba.  
Mi boca salivaba plegarias de espuma. (21)

En “Rapsodia Segunda”, el yo poético acude por primera vez ante la diosa, en pos de *comprender el desastre*. Como se explicita en “Rapsodia Tercera” (la segunda vez que el yo viaja al templo), la voz va en busca de: “algún algo, un aceite, un aroma, un fruto, un nudo, un color, una palabra” (28). Recordando la lectura que planteábamos a inicios de este capítulo, la naturaleza del pedido revela un problema de simbolización. El “mal altivo”, en su calidad de silencio, está desestabilizando a la isla y al yo poético poniendo en falta la capacidad nominativa y reparadora del lenguaje.

En “Rapsodia Tercera” se enfoca, por primera vez, en el desierto de sal: “Opté por llamar a las sibilas/ escondidas en los templos/ mientras toda la sal de la tierra se levantaba”. Este territorio es la forma espacial del “mal altivo”, específicamente en su calidad de silencio. El infinito blanco de este desierto “borra” formas, colores, palabras o signos, asegurándose de que en él solo haya silencio. Este reino, sin embargo, señala no solo el lento exilio del lenguaje sobre el cual se fundamentaba la isla, sino también el alzamiento del silencio como nuevo núcleo regulador del mundo de *Ángeles del miedo*. Ningún campo labrado nacerá de la sal. Ninguna voz, solo silencio.

Paralelamente, la rapsodia revela una “herida” en el yo poético: “Mi boca salivaba plegarias de espuma”. Resaltar el lugar es de significativa importancia, la boca es, pues, el lugar que le permite al yo nombrarse y nombrar. La boca “herida” señala la profundidad del avance del silencio. Intervenida la parte del cuerpo que le permite expresar su voz, su persona a través de palabras, la voz poética, al igual que el resto de la isla, pronto devendrá en silencio. Un daño que, simultáneamente, atañe al espacio: ¿Sin alguien que nombre a la isla, le otorgue una forma mediante el lenguaje, cómo aparecerá ésta en la página sino como desierto?

El yo poético acude a la diosa para revertir este proceso de “silenciamiento”. La diosa posee palabras y signos, por tanto, no solo la capacidad para soportar el desastre, sino, incluso revertirlo. Algo que la imagen del templo y las sibilas ratifican, puesto que si bien el resto de la isla está convirtiéndose en un desierto de sal, la casa de la diosa permanece en pie, al igual que las sibilas, quienes continúan intactas. La voz poética acude ante ella, buscando al lenguaje, pidiéndole que vuelva a poblar el mundo de formas y colores que reviertan el espacio blanco, vacío, que ahora es la isla. La diosa es, pues, la figuración del

lenguaje al interior del texto. Una idea que puede desarrollarse leyendo a su contraparte en los poemarios precedentes a este libro: el ángel.

En *La lagarta*, la niña que desciende del *mundo oval de agua* no solo es acogida por los “tú” que habitan ese mundo, alguien más también la saluda:

Desde un comienzo  
fue la montaña su horizonte  
y [...] un ángel transparente  
la invitó a seguirlo a lo alto (17).

El ángel es la forma que el lenguaje, en general, adopta en la obra poética de Blanca: “Ahí están/ como una promesa/ de libro, de luz, de ángel/ las palabras/ amplias/ como el mar” (*En los negros labios encantados*, 1989: 21). Una lectura de *La lagarta* expande esta idea, al develar su característica principal. Como personaje, el ángel puede sobrevolar el mundo, por muy vasto que éste sea. Traduciendo el rasgo en el plano del lenguaje: es capaz de simbolizar el mundo, dar nombre a un sentido o a una idea, sin importar lo enorme que ésta sea. La niña reconoce estos poderes y hace del ángel su acompañante, intuyendo los obstáculos y peligros que aparecerán más adelante.

El ángel es una figura recurrente en la obra poética. Atraviesa transversalmente todos los poemarios, a veces insinuado como “luz”. Sus apariciones ocurren cuando el yo poético comienza es amenazado por el silencio y la separación: “Tengo miedo de tu silencio sin ti” (*Territorial*, 1983: 32), “qué ángel explicará este vacío” (Ibid.: 38). Como leíamos en el primer capítulo, *Territorial* narra los encuentros y desencuentros entre el yo poético y un “tú”. Una unión o separación que está planteada en términos de lenguaje. Cuando la relación es el estado de los amantes (cuando están juntos), las palabras y los textos fluyen; mientras que cuando se abre una distancia entre ellos, el yo poético, comienza a callar, ceder ante el angustiante silencio que lo rodea. Así, en la cita, el ángel aparece cuando el silencio ocurre. La figura responde a la llamada y despliega sus capacidades “curativos”, un abriendo un espacio donde la unión regrese. Su poder está no solo en detener el avance de aquello que espanta a la voz, sino, también, unir lo separado, revertir el silencio.

Apenas toco el umbral  
de la palabra  
frontera

el instante  
escribe  
árbol  
y un río tranquilo y azul  
que lava el espanto del mundo  
por dentro y por fuera. (*En los negros labios encantados*, 1989: 33)

"[L]a escritura transforma el mundo y lo cuida, en vigilia, siempre" (Velásquez 2011: 147), el lenguaje en la obra poética de Blanca es un espacio donde la relación prevalece sobre la separación, donde las palabras acogen a los sentidos. Allí, el espanto (el silencio) se lava, se confronta y contrarresta, poblándolo de árbol, río, azul y así sucesivamente hasta que emerge un mundo fértil sobre un territorio antes desierto. En los poemarios, el ángel siempre aparece cuando se insinúa una separación, presto a "conjurar" la unión, invocar en su espacio a lo separado y así re-unirlo y protegerlo para que perdure en ese estado. El lenguaje tiene, pues, esa habilidad única para construir puentes allí donde no los había, abrir espacios regido por la relación, "sueños" donde el yo poético se proteja (y permanece protegido) del silencio: "[A]qué! ángel que te guarda/ y guardará a todos/ de la grave inmensidad de los silencios" (*En los negros labios encantados*, 1989: 45).

A lo largo de la obra poética de Wiethüchter, el ángel se ocupa de detener y revertir toda amenaza de silencio. Las voces poéticas siempre lo llaman para "[d]ejar atrás el acre silencio/ de lo ausente./ Inaugurar el amor manifiesto" (*Travesía*, 1978: 63). Él acude y realiza el conjuro, permitiendo que el "sueño" se restablezca y la relación vuelva a reinar en el mundo. La voz llama al ángel cada vez que presiente la separación y, más aún, la ruptura. *Ángeles del miedo*, en este sentido, no es la excepción.

Ya desde el epígrafe se advierte esa fe en la angelicalidad del lenguaje, en su capacidad de vigia y de custodio, pero también en su cualidad de simbolizador, de reparador: "Ángeles se llaman las palabras/ que conjuran los poderes del miedo". Bajo ese manto protector se ingresa en el viaje que narra el poemario, y también bajo esas alas se acabará habitando en el silencio.

En "Rapsodia Tercera", el silencio ya aparece casi completamente asentado como territorio: "Ardientes paredes blancas tapiaban las voces de espléndidas adolescentes [...] Ni una brisa en la isla, ni un soplo." (27) La ocupación no ocurre solo a nivel espacial, en tanto que, como

advierte la cita, casi todo indicio de lenguaje ha sido neutralizado (las voces yacen encerradas y las bocas han sido secadas, nadie es ya capaz de cantar alguna reconciliación). Presintiendo el terrible final que le aguarda, el yo poético emprende un viaje en busca del ángel, quien aparece en la forma de una diosa.

“Me incliné hasta el suelo humilde/ y pálida de sal. / En voz baja le pedí consejo/ le rogué por la guirnalda/ de las letras perfumadas” (28), la diosa puede detener el avance del silencio e iniciar su característico conjuro. Ella *propiciará fuegos e inspiración alzada*, encenderá un fuego y recitará el conjuro que le devuelva el “alfabeto” al mundo, reanude los nudos y devuelva a la isla a su estado anterior. Entonces, las “letras perfumadas” se desplegarán por el desierto de sal para reunir los restos, devolverles sus nombres y, consecuentemente, sus formas, por lo menos “un algo, un aroma, un fruto, un nudo, un color” (Ibíd.)

“La vi hermosa y terrible/ Y vi la rosa y la espada” (Ibíd.), la diosa es la versión del ángel en *Ángeles del miedo*. Portadora de la rosa que “simboliza la copa de la vida, el alma, el corazón y el amor” (Chevalier 1986: 892) y la espada (símbolo “del estado militar, la bravura, [...] el poderío” (Ibíd.: 471), ella comprende y soporta por igual lenguajes que unen o separan (el amor y la muerte). Consciente de sus poderes, el yo poético acude al templo en busca de signos que le ayuden a *comprender el desastre*, el avance de ese gran silencio que el “mal altivo” está desplegando. La voz acude ante el lenguaje para soportar la ruptura que está causando la enfermedad y también con la esperanza de que los daños puedan revertirse. Un llamado que parece encontrar su respuesta antes, en “Rapsodia Primera”.

Al descansar bajo la sombra  
de un frondoso molle de perlas escarlata  
el soplo velado de un vanidoso viento  
levanta la seda azul  
que cubre mis ojos arrogantes.  
Una paloma cenicienta cruza el cielo del país  
de norte a sur, de norte a sur.  
¿Sabes tú que las palomas grises son de mal agüero? ¿Lo sabes tú? (14)

El lenguaje se encuentra tempranamente con el “mal altivo” en “Rapsodia Primera”. En el fragmento, el *mal* comienza a insinuar su naturaleza de silencio, interviniendo la comunicación entre el yo poético y las palomas, plantando silencios de por medio. El

lenguaje intuye la potencialidad del *mal* y empieza a simbolizarlo, abrir un espacio, invocarlo a él y nombrar su sentido palabra a palabra. *Paloma que cruza el cielo del país* simboliza su hostilidad, le permite al yo poético entender que no se trata de la “paloma blanca [...] portadora de la rama de olivo, y por consiguiente de paz y armonía” (Chevalier *Ibíd.*: 796), sino aquella cenicienta, gris, mensajera de “ceniza y de la niebla”, de la llegada de una “bruma grisácea [...] *se griser* que significa embriagarse a medias, es decir entrar en el estado obscurecido de la semiinconsciencia.” (*Ibíd.*: 540) *De norte a sur* advierte su dirección, la verticalidad de su vuelo, que no está planeando horizontalmente sobre la isla, sino que está cayendo sobre ella adversaria.

Mediante las palabras, el lenguaje le otorga al yo poético una comprensión temprana del *mal*. Lo traduce en formas y colores, signos y palabras, para ofrecerle a la voz un “mal altivo” más comprensible, bajo términos que ella pueda entender. La diosa descifra desde el inicio la naturaleza del *mal*, las etapas de su recorrido y los peligros de su silencio.

Y no vas a creerlo, como para confirmar  
el signo malhadado  
tres cuervos me arrebatan las joyas  
que adornaban mi bandera  
un no sé quién me coloca  
un racimo de uvas amargas  
en la palma de mis manos  
como si fueran ellas vasijas vacías (14)

“En los sueños, el cuervo es más bien de mal agüero, símbolo negativo ligado al temor de la desgracia. [...] Sobrevuela los terribles campos de batalla, acompañado de nubes oscuras. Se convierte así en un pájaro fúnebre” (*Ibíd.*: 391), en el cuervo se simboliza el tipo de muerte que arriba a la isla. Los cuervos le arrebatrán las “joyas” a la isla, en un acto que explica simbólicamente la violencia que el *mal* infringirá al espacio y a la persona: el robo de la “luz” (¿qué planta crecerá sin sol?, ¿qué relación iniciará en una isla sumida en la oscuridad?) y el alzamiento de un “signo malhadado” en su lugar (el “mal altivo” será el signo que regule el nuevo mundo mediante su “lenguaje” de ruptura y silencio). Por otro lado, la palabra *arrebatar* es especialmente iluminadora, porque profetiza que la isla será despojada (de sus espacios, su fertilidad y sus habitantes) y que se le arrebatará algo al yo

poético (el jardín, la casa, sus voces, etc.). En cada palabra el lenguaje descifra el recorrido del *mal*.

Paralelamente, las palabras advierten la profundidad del daño que el “mal altivo” provocará. El *racimo de uvas amargas* que se deposita en las palmas de las manos (ahora *vasijas vacías*) es una traducción de la infiltración del *mal altivo* en el núcleo reproductor. Las uvas son símbolos de prosperidad, longevidad y, por sobre todo, de fertilidad; mientras que la vasija “es un depósito de vida” (Ibíd.: 1049), “el lugar en el que tienen lugar las maravillas [...] el seno maternal, el útero en donde se forma un nuevo nacimiento.” (Ibíd.) Que las uvas estén amargas (en plena decadencia) y las manos (metonimia del cuerpo) ostenten vasijas vacías señalan la negación del *mal* de toda posibilidad de vida a futuro. Que ha llegado a la isla para romper todos los lazos y cimentar un reino del silencio, donde nada nunca se una con nadie, donde ninguna mano pueda siquiera pensar a unirse con otra.

Hasta aquí, el lenguaje parece estar simbolizando efectivamente al *mal altivo*. El yo poético, por ello, aún no se siente tan alarmado, pues intuye la presencia de su ángel protector, que le permite comprender el desastre, soportar la terrible imagen del “mal altivo”. La voz entiende que al otorgarle una comprensión del *mal*, el lenguaje también está protegiéndolo. El *mal*, como revela su forma de *ácido paraíso de hojalata* o silencio hostil y creciente, es un sentido de proporciones enormes y destructivas, de forma que todo aquél que lo viera sin una palabra de por medio, quedaría fulminado por su magnitud. Al otorgarle siquiera un nombre superficial como *mal altivo*, la diosa está protegiendo a la voz de una visión terrible que podría terminarlo.

Sin embargo, algo ocurre. En plena recepción de los símbolos que están permitiéndole comprender al *mal*, la voz poética recibe una perturbadora señal: “Pero fueron los lirios los que me urgieron retornar a mi morada. / Fueron los lirios.” (14) Los lirios la guían a casa y la exponen a la cruda imagen del *ácido paraíso de hojalata*. El yo poético, entonces, atestigua con horror el monstruoso poder destructivo del *mal*, las pilas de prendas mutiladas en los patios, los muebles arrancados del suelo y lanzados por doquier, el jardín escarbado por los insectos, las voces desmembradas al punto que ningún lazo es reconocible entre ellas. La perplejidad invade al yo poético, quien entiende que el lenguaje nunca conjuró al

“mal altivo”, nunca lo contrarrestó. La traición comienza a resonar en la mente de la voz poética. Una brecha se abre entre la persona poética y el lenguaje.

Ahí estaban. Feroces las enemigas secretas.

Espantos de lo que soy. Ahí estaban.  
Sentadas en el comedor de ébano.  
Harapientas, mendigando la luz  
de mis mejores días.  
Hurtando felicidad ajena a su desgracia  
corrompiendo la luz con su opaca presencia.  
Ahí estaban. Las furiosas mujeres pordioseras.  
Las mujeres silenciadas.  
Las mujeres perturbadas. (15)

En uno de los pasajes más enigmáticos de *Ángeles del miedo*, un grupo de *mujeres perturbadas* aparece en medio de la devastación. La imagen llama la atención porque parece revelar un malfuncionamiento del lenguaje: ¿por qué trae a la isla otro mal? Las mujeres que aparecen invocadas allí roban la poca luz que le queda a la persona, proyectando incluso más oscuridad, provocando más confusión en el yo poético. Las apariciones son aún más sombrías si se las piensa como reminiscencias de las *tres mujeres cubiertas en tinta verde* de *El rigor de la llama* (1994).

En *El rigor de la llama*, se relata “una cadena de ascensos y descensos: escalas –más que estaciones- de una inmersión en los soterrados laberintos del subconsciente, de una memoria autobiográfica escondida” (Mitre 2004: 31). Como subraya el autor, el descenso del yo poético (caracterizado como “la niña”) está marcado por la “oscuridad”, en tanto que la voz se interna en lugares conflictivos de su interioridad. Uno de ellos es “la diferencia genérica de su identidad, el descubrirse mujer” (Ibíd.) Las *tres mujeres cubiertas en tinta verde* (la madre, la hermana y la novia) son especialmente problemáticas para “la niña”, en tanto que no solo le hacen reconocer la fragmentariedad de su persona, sino también porque se plantean como sus adversarias.

La niña se caracteriza por su íntima relación con la “piedra”: “niña que [...] cogió una piedra del agua./ Esa piedra desconocida y verbal/ [que la] [...] posee/ [...] como un fulgor/ de país largamente buscado” (9). Una imagen que podría interpretarse como la relación entre la poeta y el lenguaje, esa piedra/palabra que le permite nombrar y nombrarse. La

mujer con *apariencia de madre* ataca esta relación, minándola, separando los lazos: “corrompe el verbo/ que sangrando disuelve/ sus hilos sagrados [...] [y] arranca las raíces del mundo/ de la niña descalza” (17-18). La niña es herida en lo más íntimo, en esa palabra que la nombraba: “se triza el espejo de la niña descalza/ yo ya no soy yo” (18); y es invadida por el “silencio mudo” que invoca la madre, que acaba de empujarla al abismo de “lo infinitamente solo” (19).

Consecuentemente, aparece la *hermana que no es hermana*, “la chica buena/ la novia pura/ [que] cercena la palabra de la cosa sumisa” (20). Personaje que ahonda la herida y planta la duda y la incertidumbre en “la niña”: “¿Qué sentido dormido/ debajo de cuál sentido suplica?/ ¿Qué piedra supone/ qué otra piedra?/ para seguir un camino? / ¿qué camino?/ ¿a dónde?” (Ibíd.) Cuestionamientos sobre la relación entre “la niña” y “la piedra” que alcanzan su máximo punto en la aparición de “la novia”: “mi novia/ aquella que nunca veo/ pero amo en la sombra/ la que aparece en los espejos que imagino/la que se luce en la intimidad de mis sueños” (21). La novia parece ser una alusión a los yoes poéticos que parecen a lo largo de la obra poética de Wiethüchter, pues son esos “otros” femeninos desde los cuales habla la autora (la Penélope a la que desciende y desde la cual se nombra el yo poético en *Ítaca*, por ejemplo). Lectura que revelaría la profundidad de la separación entre “la niña” y el lenguaje, entre el yo poético y cualquier nombre, su entrada en el *abismo de lo infinitamente solo*.

*Las tres mujeres cubiertas en tinta verde* en *El rigor de la llama* representan el quiebre de identidad que provoca la relación con el lenguaje. Una lectura que también podría desarrollarse sobre *Ángeles del miedo*, en tanto que las tres mujeres son indicadores de una separación que ocurre en toda su extensión en este poemario. *Las tres mujeres perturbadas* aparecen, pues, porque son invocadas. El lenguaje las trae a la isla, evidenciando su derrota ante el “mal altivo”, el contagio de una enfermedad que distorsiona su conjuro, una fiebre que le hace invocar cosas que no debe, cosas que hieren y atacan al yo poético. Una imagen que profetiza el silencio de la diosa.

Imploré por señales, indicios  
supliqué, entonces, en voz alta,  
por advertencias, recomendaciones  
y si todo aquello no era posible

por lo menos algún algo, un aceite, un aroma, un fruto, un  
nudo, un color, una palabra  
que propiciara fuegos e inspiración alzada.  
Y nada. (28)

*Pálida de sal*, exhausta, a punto de desaparecer, el yo poético acude por segunda vez al templo de la diosa. No hay respuesta. La imagen es fuerte por su contraste con la forma de la diosa en “Rapsodia Cuarta”: “La mudez de la diosa tocaba/ el más cercano de los silencios/ el más alto, el cántaro.” (35) Ella no ha desaparecido, se ha transformado en silencio. La nueva identidad de la diosa, indica su rompimiento con el yo poético. Ahora, la voz entiende que ningún ángel la salvaguardará del “mal altivo”, que está en *el abismo de lo infinitamente solo*. El yo poético, entonces, toca el más hondo de los silencios, esa soledad que es profunda en tanto que se asume como propia: “Comprendí, entonces, que debía velar por mí en las cosas/ terrenales. / De este lado del mundo, Daniela/ las puertas al campo las abres tú sola” (29). La voz se entrega al silencio y con ello a los designios de la enfermedad.

## CAPÍTULO III

### CUERPO

De “Rapsodia Primera” a “Rapsodia Cuarta”, el yo poético de *Ángeles del miedo* se concentra en la narración de un evento: el despertar del “mal altivo”. El *mal* es descrito desde la perspectiva del yo poético, quien lo caracteriza a través del conflicto que causa en él. Así, el *mal* es caracterizado inicialmente como ruptura (reflejando el proceso que ocurre al interior del yo) y luego como silencio (el efecto específico que tiene en la voz, siendo ésta una figuración de la escritora). La perspectiva, en este sentido, debe resaltarse, pues determina la naturaleza del relato. Cualquier cambio en la voz poética provoca una narración distinta.

Una de las particularidades de *Ángeles del miedo* es el cambio de perspectiva a partir de la segunda parte de la “Rapsodia Cuarta”. Como leíamos al final del anterior capítulo, el poema enfoca la rendición del yo poético ante el “mal altivo”, después de la conversión de la diosa en silencio. Las imágenes parecen narrar el fin del poemario, en tanto la voz delata en su tono un vacío existencial, una pérdida del rumbo. Sin embargo, algo sucede. El yo poético cambia de perspectiva.

“Me refugié en el fondo de una caverna/ para cambiar de instrumento” (35), un cambio ocurre. La voz que *ignora su manera de ser y no sabe cómo se florece honrada por la luz* (paráfrasis), decide levantarse de la “roca arrugada/ por las lluvias del consuelo” (35) y dirigirse a la caverna. El evento no es fortuito, es el yo poético quien decide cambiar de posición, de aproximación al evento. El “cambio de instrumento” puede leerse, a grandes rasgos, como una metáfora del cambio de perspectiva de la voz, mientras que, específicamente, señala el abandono de un “instrumento” (a nuestro parecer, el lenguaje) en favor de otro (el cuerpo).

En las cuatro primeras rapsodias del poemario, la narración está determinada por la perspectiva de un yo poético altamente problematizado por el *mal*. Como resultado, el relato se concentra en el “mal altivo”, en su naturaleza, el caos y la destrucción que provoca, y su efecto en el yo poético. En “Rapsodia Cuarta” esto toma nuevo rumbo. La

voz se prioriza por sobre el *mal* y narra su estado tras el evento. Desde esta perspectiva, desde la segunda mitad de este poema hasta “Rapsodia Séptima”, la narración gira en torno al sentir del yo poético, la transformación que atraviesa después de lo ocurrido.

El relato de esta segunda parte de *Ángeles del miedo* se caracteriza por enfocar al yo poético. La narración sigue otro momento del viaje de la voz hacia su interioridad. Esta vez, el “mal altivo” no es el foco de atención, sino el estado del yo poético y su viaje de retorno hacia cierto equilibrio. Los poemas desentraman los diferentes momentos de este cambio de perspectiva, narrando a detalle, el despertar de la voz a un nuevo conocimiento (el cuerpo), el reconocimiento de la necesidad de un cambio (el “cambio de instrumento”) y el regreso del yo a cierto reconocimiento de sí mismo (el “desentierro” en “Rapsodia Séptima”).

La interpretación que desarrollamos en este capítulo se propone desentramar un nudo clave: la relación entre el yo poético y el cuerpo. El cuerpo ha sido una noción clave a lo largo de nuestro estudio. La importancia que tiene para la persona, nos ha permitido abstraer el concepto de enfermedad y, por tanto, entender cómo éste se halla figurado en el poemario. Éste ha sido nuestro aproximamiento del tema hasta ahora. Sin embargo, el cuerpo es un concepto mucho más amplio, con problemáticas propias que abarcan más allá de la cuestión del cuerpo de la persona o el cuerpo enfermo. Algo que la voz poética de esta obra evidencia en las últimas rapsodias de *Ángeles del miedo*.

En esta parte del relato, las imágenes de los poemas y las reflexiones del yo poético se concentran en indagar este concepto más allá de la enfermedad, más allá del cuerpo enfermo. Este enfoque se debe a la importancia que cobra esta noción para el yo poético, quien ya no solo analiza el dolor, el sufrimiento, el ataque del *mal* al cuerpo, sino también esos otros lugares de la corporalidad (el cuerpo del otro, la animalidad, el silencio particular del cuerpo, etc.). Nuestro estudio se concentra en este tema, porque esta otra aproximación de la voz al cuerpo revela qué tipo de transformación está ocurriendo al interior del yo poético.

El capítulo se divide en dos partes. La primera se ocupa de leer el tema del cuerpo a lo largo de *Ángeles del miedo*, en pos de revelar el cambio de perspectiva del yo poético. La voz de las rapsodias finales, pues, entrega una nueva perspectiva de lo corporal, una nueva

aproximación al cuerpo que permite releer el planteamiento de este tema en las rapsodias iniciales bajo otra luz. Un cambio que está íntimamente ligado a la comprensión del yo poético de sí mismo y de su relación con el “mal altivo”. La segunda parte se concentra en analizar la cuestión del cuerpo específicamente en las últimas rapsodias. La aparición de figuras como los animales y el “desentierro” al final de “Rapsodia Séptima”, exponen qué tipo de transformación está atravesando el yo poético y cuál es su resultado final. Una lectura dedicada solo a estos poemas por ello es obligada, pues nos permite comprender qué ocurre con el yo poético al final del camino.

### “Ardía un cuerpo”

El tema del cuerpo cruza transversalmente todos los poemas desde “Rapsodia Primera” hasta “Rapsodia Cuarta”. Sin embargo, solo aparece una vez figurado dentro del poemario en “Rapsodia Tercera”:

Cogí el más veloz de mis caballos:  
treinta y cuatro días galopé  
sobre las laderas de sal  
bajo las terribles razones de un sol de cobalto  
treinta y cuatro días he frecuentado  
los vestíbulos asépticos  
donde ardía un cuerpo de mujer  
sobre las arenas  
un cuerpo avivado por el astro (28)

El *cuerpo de mujer* aparece una estrofa después de la emergencia del desierto de sal y una estrofa antes del segundo encuentro con la diosa y la ratificación del silencio como nuevo orden. Es éste el lugar en el poemario donde la relación entre el texto y la enfermedad se hace evidente, tomando en cuenta que varios de sus elementos (sol de cobalto, vestíbulos asépticos, cuerpo en llamas) son metáforas de imágenes asociadas al cáncer (la radiación, las salas de cirugía, el cuerpo sufriente a causa del tratamiento). La imagen es altamente significativa para nuestra lectura, pues nos sirve para, inicialmente, visitar las conexiones entre el cuerpo y los temas de enfermedad y ruptura, lenguaje y silencio, y posteriormente observar cómo la segunda parte de *Ángeles del miedo* nos permite darle otra lectura completamente diferente.

La relación entre el texto y la enfermedad, analizada en el conflicto entre el “mal altivo” y el yo poético encuentra una metonimia del poemario aquí. El *cuerpo de mujer* aparece en el texto como una figuración del cuerpo del yo poético. Si bien, como decíamos, puede asociárselo directamente con la condición de la persona fuera del texto, también expone una relación directa con el cuerpo de la voz. Como analizábamos en el primer capítulo, la isla es una figuración del cuerpo del yo poético, de forma que el paso del “mal altivo” a través de él revela la crisis que se está dando al interior del yo. En el caso del *cuerpo de mujer*, éste guarda la misma relación con la voz, solo que es más específico, en tanto funciona como una figuración más literal de lo que está ocurriéndole al yo. Así, si a inicios del poemario, la isla es asaltada por el *ácido paraíso de hojalata* y luego por el desierto de al, el *cuerpo de mujer* aparece apenas entre “las laderas de sal” que se proponen sepultarlo.

Este primer análisis de la imagen nos permite señalar la perspectiva específica desde la cual la autora enfocó la enfermedad: el cuerpo.

[...] un ejército ciego  
una horda de malignas mensajeras  
[...]  
invisible para los ojos, muda para mis oídos  
quebrantó los delicados tejidos de mi cuerpo  
para caer adversa y violenta  
encima la naciente isla  
corrompiendo la semilla, el tallo, la hoja y el pétalo  
de la rosa, la rosa, digo, el rosario de lo vivo. (22)

La relación entre la enfermedad y el texto se plantea a partir de la noción de cuerpo. No se trata solo de que éste sea un concepto vital para entender aspectos de la enfermedad y subsecuentemente ver cómo se la figura en el poemario. El cuerpo es también la imagen alrededor de la cual se desarrolla la narración. La descripción de la isla, por ejemplo, siempre denota un paralelismo con la imagen de un cuerpo: la isla se configura como un “rosario”, un entrelazamiento de capas, plantas, tallos, rosas, voces, etc.; de la misma forma que un cuerpo humano se halla construido (el entrecruzamiento de tejidos, nervios, venas, piel, etc.) Consecuentemente, otros espacios de la isla e incluso objetos son usualmente representados como cuerpo sufrientes. El caso de la *infecta colina* bajo cuyo piso se halla *casi despedazado* un “cajón de tumultuosas voces”. O el *magnífico salón en ruinas*

envenenado por “vapores de espesos insecticidas” (15) y los muebles que son *arrancados de su sitio*.

Paralelamente, el “mal altivo” es caracterizado a partir de referencias corporales a la enfermedad. Una de las formas del *mal* es el “ejército ciego”, una referencia a las células cancerígenas que atacan “ciegamente” a la persona (sin discriminar ni medirse en su violencia). Una *horda de malignas mensajeras* “invisible para los ojos” (la falta de señales físicas evidentes que alerten de la enfermedad) y “muda para mis oídos” (la falta de síntomas que adviertan a la persona). De igual forma, la caracterización del avance del *mal*, en la cual resuena el término de ruptura, está cruzada por términos que aluden a cortes y heridas (las prendas desgarradas, la unión de las voces cortada) o al sufrimiento (los muebles arrancados que gritan) que son referencias del cuerpo aquejado por un mal.

También la relación entre el yo poético y el lenguaje está planteada en términos corporales. “Una paloma cenicienta cruza el cielo del país/ de norte a sur, de norte a sur” (14), siendo la paloma representante del lenguaje de la isla, es su cuerpo el lugar desde donde configura y comunica un mensaje. El color grisáceo de su plumaje es un signo “malagüero”, indica que algo malo está ocurriendo. Su cuerpo en caída (“cruza el cielo [...] de “norte a sur”) representa la direccionalidad del ataque del “mal altivo” (la isla) y alerta un final trágico (el cuerpo cayendo del apacible cielo al territorio ácido y cortante del *mal*).

De igual forma, el silencio del “mal altivo” se plantea desde esta perspectiva. Inicialmente, esta la intervención del *mal* a la boca del yo poético: “Mi boca salivaba plegarias de espuma” (21). El “mal altivo” es descrito como desierto de sal, en pos de señalar lo que físicamente provoca a las voces: seca su origen (la boca) y con ello se asegura de mantenerlas acalladas. Consecuentemente, también está la representación corporal del desvanecimiento del yo poético causado por el silencio: “Mudo el todo. / No había ojos que me buscasen en los ojos/ ni palabras de encaje/ como si yo no existiese, como si hubiese muerto por adelantado.” (27) Al tapiar tras *ardientes paredes blancas* a las voces de los “tú” que acompañan al yo poético, también los separa físicamente de ellos, de modo que ya no es visible el cuerpo de ninguno de ellos (ya no se ven sus ojos). Una falta del “tú, de su cuerpo, que despeña al yo a sentirse que desaparece, literalmente: si los ojos que busquen

los suyos, la voz poética ya no puede ver su imagen, ha muerto en el sentido de que ya no percibe su corporalidad.

Como vimos, el cuerpo es una noción que cruza transversalmente los poemas que componen *Ángeles del miedo*. El cuerpo, sin embargo, no es solo utilizado por la narración, en pos de hacer más vívidas a las descripciones o delatar la relación entre el texto y la enfermedad. Es una noción que se plantea en el poemario más allá de su naturaleza gráfica y vívida, o como cuerpo enfermo, como un concepto más amplio. Para desarrollar esta observación leamos su relación con la diosa.

¿Será esa la manera de doler del mundo?  
—pregunté

La diosa, moviendo los ocho brazos  
y las ocho manos  
sin extraviar palabra nombró el designio:  
cuarenta dedos señalando el camino  
cuarenta pétalos en dirección de la cocina. (22)

En su primera aparición, la mirada del yo poético hacia la diosa nos hace creer que ella es, por sobre todo, una figuración del lenguaje. En este sentido, al igual que el yo, nos fijamos más en las indicaciones que da a través de su cuerpo que en su cuerpo mismo. La diosa importa, pues, como representante del lenguaje, como dadora de palabras y signos que ayuden a “comprender el desastre”, que señalen el camino de vuelta. Por esta razón, en un primer encuentro con la diosa, la voz poética sigue sus indicaciones (el rumbo que señalan los ocho brazos, las ocho manos) sin titubear demasiado corre a toda prisa a la cocina. De igual forma, asumiendo que la diosa le señala la cocina, porque solo un sacrificio le permitiría el regreso, el yo poético se lanza sobre el mesón e invoca a su cuerpo al *mal*: “Tú que estás escondida en lo escondido, / —invoqué echándome sobre el mesón de la cocina.” (Ibíd.)

En este caso, la voz poética está leyendo al cuerpo como un lugar que produce lenguaje. Los brazos y los dedos, así, no cuentan por sí mismos, sino en tanto entregan señales sobre el camino a seguir. Por ellos, el yo poético no duda en ir a la cocina y lanzarse sobre el mesón, no cuestiona el porqué del designio. Sin embargo, la respuesta deseada jamás llega.

No ocurre ningún retorno, peor aún, en la siguiente rapsodia, el dolor no solo persiste, parece intensificarse; vale la pena volver a citar:

Cogí el más veloz de mis caballos:  
treinta y cuatro días galopé  
sobre las laderas de sal  
bajo las terribles razones de un sol de cobalto  
treinta y cuatro días he frecuentado  
los vestíbulos asépticos  
donde ardía un cuerpo de mujer  
sobre las arenas  
un cuerpo avivado por el astro (28)

El cuerpo surge con apariencia de derrota. Seco, aplastado bajo el “sol de cobalto”. La imagen parece sugerir que los designios de la diosa han fallado. El yo poético, pues, no solo no es devuelto a cierto punto anterior al ataque de “mal altivo”, sino que, más aún, parece haber empeorado. Leer el fragmento desde esta perspectiva, sin embargo, induce a cometer los dos mismos errores de interpretación que comete el yo poético al acudir por primera vez ante la diosa. El primero, que el cuerpo no está siendo derrotado, está revelándose. Y segundo, que la diosa estaba señalando al cuerpo y no al lenguaje como un nuevo camino a seguir, como el “instrumento” que le permitirá enfrentar el *mal* y encontrar un camino de retorno.

El *cuerpo de mujer* que arde sobre el desierto no revela derrota, sino persistencia. Puede, pues, estar consumiéndose bajo el sol de cobalto, apareciendo enterrado por las arenas, pero sobrevive. Esta lectura puede ampliarse si notamos su magnitud y fulgor. Este cuerpo es tan vasto que el yo poético lo sigue viendo durante treinta y cuatro días. Igualmente, es un *cuerpo avivado* por el astro, lo que no significa solo que el sol de cobalto esté incinerándolo, sino que el cuerpo está respondiendo, liberando su propia luz, su propio fuego. En este sentido, el cuerpo se revela como una fuerza emergente, capaz de soportar los embates del “mal altivo”, e incluso contrarrestarlos. Se trata del encuentro entre dos fuerzas, una conocida y, otra, que emerge.

La imagen, como decíamos a inicios de este capítulo, es importante porque en ella se revela la conexión que el cuerpo plantea con otras nociones transversales al poemario, como ser el lenguaje. A nuestro parecer, es aquí donde el cuerpo se revela por primera vez como un

concepto independiente. En el sentido de que en el poemario aparece una reflexión de él que va más allá de su relación con la enfermedad. Una lectura que, creemos, se hace evidente en la figura de la diosa.

“La diosa, moviendo los ocho brazos/ y las ocho manos/ sin extraviar palabra nombró el designio: / cuarenta dedos señalando el camino” (22), una de las características más importantes de la diosa es su cuerpo. Su divinidad descansa no solo en los saberes que posee, sino en su forma física, en la magnitud de su cuerpo que, a diferencia de cualquier otro, es una corporalidad exaltada. Los *ocho brazos, las ocho manos y los cuarenta dedos/pétalos* justifican esta lectura, evidenciando el enorme cuerpo que la diosa posee. Este detalle no debe pasar desapercibido, pues revela la identidad de la diosa, a quién está figurando en verdad: al cuerpo.

En su segundo encuentro con la diosa, el yo poético se comunica con ella como si se tratara del ángel. Asumiendo que ambos seres figuran al lenguaje y, por tanto, poseen las palabras y los signos que nombran a mundo, la voz procede a seguir las indicaciones en términos literales. Así, procede a leer el movimiento de sus brazos, manos y dedos, como indicaciones precisas sobre el camino que debe tomar. La diosa, sin embargo, es desde ahora un personaje diferente. Sí indica algo, pero no el camino de vuelta, los signos que se requieren para fecundar al desierto de sal y exiliar al “mal altivo”. La diosa hace énfasis en su cuerpo, se señala a sí misma, al cuerpo (a quien figura), como la clave para un retorno a cierto equilibrio.

La invocación con la que procede la persona poética es, en este sentido, efectiva. “Tú que estás escondida en lo escondido, / —invoqué echándome sobre el mesón de la cocina” (22), la diosa señala el cuerpo y es el cuerpo ofrecido quien persiste luego. El yo poético no perece en “Rapsodia Segunda”, sigue persistiendo mucho después. Al contrario de lo que la voz piensa, la diosa sí le ha otorgado una respuesta. El cuerpo es la clave para retornar, en él se guardan los poderes para reunir lo separado, retomar a cierto equilibrio, unidad.

## El retorno

Algo amoroso está ocurriendo  
las amapolas se desnudan en compañía  
y los deleites de los pájaros  
encienden cópulas nocturnas (41)

Algo sucede en “Rapsodia Quinta”. El ambiente adversario que regía el espacio y dictaba la separación entre los habitantes y el silenciamiento de sus voces es reemplazado por la entrada de otros aires, otros vientos que renuevan la isla y la hacen nuevamente propicia para los *amoríos de verano*. El cambio se evidencia de inmediato en los campos labrados que vuelven a crecer, en las plantas y las flores que emergen entrelazadas celebrando el evento, en las aves que regresan a los árboles e inician “cópulas nocturnas”. El *soplo de los vientos del norte* que *convocan los cautos amoríos de verano* regresa y trae de vuelta con él a la casa, al jardín, al patio: “Algo poderoso se ha instalado en los vientos/ que cruzan por los patios de mi casa.” (41) Este cambio de ambiente escenifica el regreso del yo poético a un estado de equilibrio, a cierto reencuentro consigo mismo después del conflicto con el “mal altivo”.

Las escenas de “Rapsodia Quinta” amplían la narración de “Rapsodia Cuarta”, poema en el cual se expone el paso del yo de un estado de desesperación a una moderada tranquilidad. Un cambio que no ocurre gratuitamente, en tanto que es la voz poética quien decide dejar de lamentarse y levantarse para enfrentar una vez más su realidad, esta vez desde otra perspectiva, con otras armas. Es bajo estos términos que las rapsodias finales de *Ángeles del miedo* narran un retorno. No se trata del regreso de la voz a un estado anterior al despertar del “mal altivo”, de un proceso de negación que le permita devolverse al inicio. El yo poético no retorna jamás al principio, solo a cierta armonía consigo mismo.

El yo, pues, como revela la estrofa inicial de “Rapsodia Cuarta”, se encuentra completamente devastado tras lo ocurrido con el “mal altivo”: “Sobre una roca alta arrugada/ por las lluvias del consuelo/ contemplaba mi desasosiego” (35). Sin casa, ni jardín, ni un “tú”, ni una voz, ni un ángel que le haga compañía, la voz poética se siente desesperada, vacía al punto de cuestionar su existencia: “Ignoro mi manera de ser y no sé cómo/ se florece honrada por la luz.” (35) Las imágenes están marcadas por un derrotismo que parece sugerir la cercanía del final del poemario. Sin embargo, algo ocurre en la

segunda parte de esta rapsodia. El yo poético se levanta, decide superar su tristeza e inicia un viaje de retorno hacia sí mismo.

“Me refugié en el fondo de una caverna para cambiar de instrumento” (36), dos son las decisiones de la voz que determinan su retorno: la entrada a la caverna y el “cambio de instrumento”. La caverna que elige para resguardarse está marcada por su descripción “corporal”. Sus paredes imitan la piel humana y emanan “[u]n olor a zoológico, un olor a bestia” (36), un “olor febril” que parece sugerir que también secretan sudor y otras sustancias. Paralelamente, ocurre el “cambio de instrumento” que puede leerse como un cambio en la aproximación del yo poético a los eventos. Hasta entonces, el yo se había acercado al *mal* a través del lenguaje, fue éste el “instrumento” que siempre funcionó de mediador entre la voz y los eventos. Una situación que cambia en “Rapsodia Cuarta”, cuando el lenguaje (representado por la diosa) es reemplazado por el cuerpo (figurado en los tres animales que aparecen al final del poema).

El viaje de retorno que el yo poético emprende en esta última parte del poemario está determinado por el alzamiento del cuerpo como nueva noción guía. Hasta ahora, la voz solo se había acercado al “mal altivo” a través del lenguaje, tratando de afrontarlo/comprenderlo mediante un proceso de simbolización. Sin embargo, después de la decepción (el silencio de la diosa), el yo poético decide cambiar de instrumento y asimilar lo ocurrido y lo que está ocurriendo desde otra perspectiva. Un cambio cuya narración se divide en dos momentos. El primero, el encuentro con la hiena, la loba y la vaca, animales que son figuraciones del cuerpo en el texto y le entregan ese conocimiento al yo. El segundo, el cambio de perspectiva que provoca este encuentro, que puede leerse en la actitud de la voz poética de las dos rapsodias finales, la cual dista mucho de su comportamiento durante las primeras rapsodias. Ampliamos.

Varios animales se dan cita en *Ángeles del miedo*. Los que aparecen en “Rapsodia Quinta”, sin embargo, son diferentes del resto. Las palomas de “Rapsodia Primera”, por ejemplo, son representadas a partir de aspectos externos: son habitantes de la isla, son las mensajeras que envían señales de alerta al yo poético, son los lugares desde donde el lenguaje comienza a traducir al *mal*, etc. Uno solo se fija en sus cuerpos, en sus movimientos y expresiones, porque parecen anunciar algo del “mal altivo” (su hostilidad). Las palomas son

animales, pero nunca se las describe desde su cuerpo, desde las distintas dimensiones del mismo (el olor, la piel desnuda, el sexo, etc.) En esto se diferencian los animales que el yo poético encuentra en la caverna, quienes se distinguen precisamente por su corporalidad.

Dos lanternas amarillas en la oscuridad.  
La risa histérica de una hiena  
tildaba mi osadía con hilarante burla.  
De cuatro patas  
me puse de inmediato a su altura.  
Se aproximó felina. Pero una vez delante  
vi con asombro  
a una loba con fondo de ojos de hiena.  
Promiscuos nuestros alientos se confundieron.  
Me olisqueó el sexo y yo el suyo.  
Había complacencia y reconocimiento  
en los respiros. (36)

Desde su primer encuentro con la voz poética, la hiena se abre desde su cuerpo. Sus ojos (“dos lanternas amarillas”) expresan en su fulgor su naturaleza depredadora y vivaz, adaptada para transitar los pasajes más oscuros, más peligrosos. Su risa histérica señala su carácter entre agresivo y burlón, resaltando su cambiante emocionalidad. Una mirada y una risa que también delatan la opinión de la hiena sobre la voz, a quien le permite, más allá de considerarla adversaria o amiga, acercarse a ella, en pos de reconocerla.

La hiena, al igual que la loba, se abre a través del cuerpo. No nos referimos a las veces en las que estos animales abren literalmente sus cuerpos, como imitando un abrazo, cuando desean contactar con otro animal o persona. Se trata de que su ser se expone a través de su corporalidad, de cada mínimo aspecto de ella. Sean sus ojos o sus patas, el color de su pelaje o lo afilado de sus dientes, sea su posición amenazante o su olor, cada detalle que expone su cuerpo revela qué tipo de ser se tiene enfrente. Es bajo esta perspectiva que puede caracterizarse la animalidad de la hiena, la loba y la vaca. Por tanto, qué le otorgan a través del contacto.

En el fragmento se enfoca el acercamiento que se da entre la hiena y el yo poético. En principio, está el contacto entre los cuerpos. El animal (inicialmente la hiena) permite que el yo se acerque íntimamente, a tal punto que ambos olisquean sus sexos. Simultáneamente se enfoca la conexión que ocurre por medio de las miradas. La hiena se presenta a través de

sus “dos linternas amarillas”, asegurándose que sea lo primero que la voz poética vea. Por su parte la voz, quien es la persona que enfoca los ojos de la hiena, también se revela al animal a través de su mirada. El acento que los versos ponen en detallar el contacto se debe a que desean resaltar el tipo de acercamiento que ocurre entre la hiena y el yo poético. El animal, pues, no solo está contactando con el yo, algo más ocurre durante el reconocimiento, el intercambio.

En la escena citada párrafos atrás, la hiena mira al yo poético y éste, versos después, se pone *de cuatro patas*. El yo toma esta posición justo después de contactar con el animal, admirar lo corporal que es. La visión de los ojos amarillos y profundos del animal, la mueca burlona pero expresiva, el cuerpo que se revela tan desnudo ante ella, despierta en la voz un deseo de animalidad, de ser, como la hiena, cuerpo. En consecuencia, el yo poético abandona su propio cuerpo (su naturaleza bípeda, sus vestiduras, etc.) para ponerse de cuatro patas, con la esperanza de que al imitar al cuerpo animal, él también se convierta en cuerpo, pueda expresarse a través de él, ya no mediante el lenguaje. La imitación que realiza el yo poético no es, pues, simple imitación, el yo la realiza en pos de adentrarse en el personaje del animal. Su propósito es comenzar a generar sus mismos gestos (el paso provocativo de la hiena, por ejemplo), para así descifrar el secreto que hace del animal un representante del cuerpo. Lo que el yo desea es transformarse en la hiena, en hacerse cuerpo.

El encuentro con la hiena marca tan solo el inicio de la lenta transformación de la voz poética en animal. La metamorfosis sigue narrándose luego, cuando contacta con la loba. La mirada que el yo poético le dirige a la loba no es la misma que le dirigió a la hiena. En el segundo caso se trataba de curiosidad, en el primer caso se trata de una demanda. El yo busca en los ojos de la loba la clave para transformarse en un animal. “Y, no vas a creerlo, con ojos de loba/ pupila adentro/ más ese fondo doble de ojos de satírica hiena” (36), el animal se reconoce como individualidad al encontrarse con el otro, al verse la hiena en los ojos de la loba y ésta en los de la vaca. Un proceso de reconocimiento que solo ocurre porque el animal se entiende como cuerpo, pues solo la mirada (los ojos) permite esta reflexividad, este “verse en el otro”.

Ni la hiena ni la loba ni la vaca, pues, conocen el desconcierto de sentirse separado, menos aún, de sentirse roto. Mirar al otro, reconocer la distancia, provoca que despierte en el yo poético una conciencia de su estado escindido, no así en el animal, quien se siente completo en lo separado. De esta forma, la loba puede mantenerse físicamente separada del yo poético, pero aun así estar en conexión con el yo: los sexos nunca se encuentran, solo se sugieren a través de su olor, sin embargo los cuerpos hallan complacencia, se reconocen en los suspiros, en el aire que los divide. Su “cuerpo sólo es cuerpo sentiente en esta separación” (Nancy 2003: 28), el animal habita la separación y la celebra, porque la reconoce como parte constituyente de su ser. Es éste el secreto que la persona poética atestigua, la revelación de que hay unión incluso en lo separado.

Pero esa vaca, durante toda la noche  
me ofreció sus blandas ubres.  
Bebí la leche hasta emborracharme de gozos  
y viajar ensimismada hasta la cuna.  
Al día siguiente fue ella quien me llevó de retorno. (36)

En medio del relato de ruptura, el yo poético encuentra, al fin, un momento de conciliación. En su forma animal, como cuerpo, el yo encuentra a la vaca, en cuyo ofrecimiento halla un instante de unión, un camino que le permite el retorno a cierta unidad. Es así que luego, en “Rapsodia Sexta”, cuando regresa al mundo del silencio, la voz no siente ninguna desesperación, ningún deseo de preguntar por el “mal altivo”, de buscar a alguna diosa que le ayude a soportar el evento. A la mañana siguiente del encuentro con la vaca, el yo poético se devuelve al mundo del silencio, sin emitir reclamos, retorna siendo otro: “En alianza con los árboles/ ya no pienso preguntas, Daniela./ Estoy de pie y camino.” (47) La voz poética regresa al mundo de la enfermedad, mas con una actitud completamente diferente. Llega con otros ojos, otro cuerpo, un “instrumento” más apropiado para habitar el silencio sin hacer preguntas ni búsquedas.

En “Rapsodia Sexta”, el yo poético reingresa al mundo de la enfermedad. El retorno devela el cambio que ha ocurrido en la perspectiva de la persona el momento en que ella choca con la imagen de la “madre muerta”:

En otro cuarto, escaleras arriba  
oigo el respirar profundo

del más grande de los silencios  
[...] Me deslizo: presente puro mi madre  
que es muerta. (47)

La madre muerta es una imagen terrible que provoca, al igual que el *mal*, miedo en quien la vea. Simultáneamente, emana un silencio que recuerda a aquella terca mudez del *mal*, quien no permitía que ninguna diosa, ningún lenguaje, lo simbolizara. El yo poético, quien vuelve a ser expuesto a una escena aterradora, debería entonces entrar en pánico, gritar como cuando atestiguó la formación del *ácido paraíso de hojalata*, sin embargo, es todo lo contrario. El yo no entra en pánico, no niega el evento, no trata de comprenderlo, lo acepta. No cierra los ojos cuando se lo posiciona cara a cara con la madre muerta, sino se le queda viendo, como asimilando la verdad e irreversibilidad del evento.

Ni más acá ni más allá, aquí, en este lugar  
desembarca mi madre  
apasionadamente muerta.  
Lágrimas acampan en estos suelos  
y ahora sé que no existe más orilla  
que este océano de luz  
traspasando el país a raudales. (47)

Las lágrimas que derrama el yo poético que conforman el *océano de luz* descubren la transformación que ha sufrido. Aceptar que *no existe más orilla que este océano de luz* implica la entrada de yo en un proceso de duelo, es decir, es un reconocimiento de que algo terrible ha ocurrido y que nada en el mundo puede revertirlo, por lo que lo único que queda es aceptarlo como sucedido. Una interpretación que se ratifica en “Rapsodia Séptima”, cuando la voz se desentierra: “Cavo el hueco. Me desentierro./ Lejos de las delirantes hembras” (53). La imagen podría leerse como el reencuentro de la voz consigo misma, quien reconociendo su “muerte” durante los eventos causados por el *mal*, se desentierra. Es mediante este acto que el yo poético demuestra un cambio de actitud. A diferencia de antes, ahora sí acepta su actual condición y su pasado, la “muerte” que lo ha atravesado.

“Desde que toco el Silencio el Silencio me toca.” (53), los versos finales de *Ángeles del miedo* hacen eco de lo recorrido y aprendido a lo largo del gran viaje por la enfermedad. En ellos, se evidencia ese estado de cierta paz que ahora inunda al yo poético. A pesar de estar ya sin el ángel, solo con cuerpo, el yo no descubre en ese gran silencio a un adversario, sino

un estado lo determina, un estado desde el cual de ahora en adelante deberá reconocerse. Simultáneamente, el verso citado también es indicativo de que el yo poético ahora habita el mundo sin deseos de nombrarlo, descifrar la esencia del otro, sino sólo tocarlo, percibir su existencia aún desde la lejanía. Una especie de encuentro que requiere que el yo poético siga su camino, sin importarle las distancias y separaciones que puedan abrirse u ocurrir luego. La voz que está hablando ya no se lamenta de la posibilidad de pérdida y ruptura, solo se levanta e inicia un viaje hacia algún lugar: “Estoy de pie y camino” (53)

## CONCLUSIONES

Cada vez me da más miedo escribir cosas. Es incomprendible. Cada palabra, retorcida de los espíritus —este impulso de la mano es su movimiento característico—, se convierte en una lanza dirigida contra el que habla. Y muy especialmente, una observación como ésta. Y así, hasta el infinito. El consuelo sería sólo: Ocurrirá, quieras o no. Y lo que tú quieres, te sirve de bien poco. Más que un consuelo, sería esto: También tú tienes armas. (Kafka 2005: 375)

Es particular el conflicto que inicia allí donde la escritura se cruza con la enfermedad. Los dolores no se limitan a interrumpir una sesión o dos de escritura, también atacan la mente y la imaginación del escritor, quien pronto comienza a entregar figuraciones personales de su malestar. La enfermedad, pues, también indica el inicio del delirio, del surgimiento involuntario de un mundo en la cabeza, una pesadilla gigantesca que, en el peor de los casos, va ensombreciendo los mundos que habitaban inicialmente la mente del autor. Las aflicciones no son nunca meras punzadas en la espalda o migrañas, son mundos que van apareciendo entre sueños, de manera involuntaria, entre las páginas de los libros.

Escritos como los de Kafka (sean sus *Diarios* o sus obras narrativas) revelan que la intervención de la enfermedad durante el momento de escritura provoca un conflicto entre dos mundos. Por un lado está aquél fundado por el lenguaje, el universo de mundos que habitan en la cabeza del escritor, los cientos de espacios, personajes, figuraciones y conceptos nucleares que conforman su muy particular imaginario. Por otro lado está la enfermedad, quien, al no tener ninguna identidad específica, ningún concepto que la defina, se introduce en la mente del autor y comienza a corromper los mundos, tomando la forma de algunas de sus figuras, sobreponiéndoles imágenes terribles.

*Ángeles del miedo* no es la excepción a esta regla. La enfermedad se muestra en el texto tal cual se plantea en la mente de la escritora. La reaparición de una serie de figuras, personajes, espacios e ideas que provienen de poemarios precedentes a éste título no es coincidencia. Todas reaparecen porque la aflicción está afectando al imaginario poético de la autora. Una penetración más profunda de lo que aparenta, en tanto que varios conceptos claves en la escritura de Blanca vuelven en este título (el espacio, la muerte, el cuerpo, el lenguaje, la voz, etc.), mas bajo formas irreconocibles (el *ácido paraíso de hojalata*, el “mal altivo”, la diosa, etc.)

En la presente tesis nos propusimos desentramar este conflicto, el choque entre estos dos mundos: la escritura de Blanca Wiethüchter (escenificada al interior del texto en la forma de la isla y sus habitantes) y la enfermedad (el “mal altivo” y las diferentes figuraciones de la aflicción en el poemario). Una lectura de este entrecruce nos permitió determinar hasta qué punto afectó la enfermedad a la escritura, qué lazos rompió y qué cambios planteó en la relación con el lenguaje.

La relación entre Blanca y el lenguaje, pues, sí fue gravemente afectada por la enfermedad. Como se muestra en el texto, la incapacidad de la diosa de simbolizar el *mal* determinó un momento clave para el lenguaje, en tanto marcó la partida del yo poético y el inicio de la búsqueda de un nuevo instrumento (el cuerpo). Esta relación, sin embargo, no se fractura por completo (de ser así no existirían siete rapsodias, solo tres), solo entra en un plano reflexivo más problemático. Algo que podría leerse a partir de un análisis comparado entre esta obra y *Luminar* o, mejor aún, *Tarántulos*. El ángel y la diosa pueden desaparecer en *Ángeles del miedo*, mas, en los títulos mencionados, se plantea una reflexión sobre el silencio, noción que está íntimamente ligada a la problemática del lenguaje y la escritura.

La tesis se dividió en tres capítulos. Los primeros dos plantearon una lectura del conflicto entre el yo poético y el “mal altivo”, en pos de desentramar la problemática relación entre el yo y el lenguaje que se escenifica en las primeras rapsodias de *Ángeles del miedo*.

El primer capítulo se dedicó a leer la caracterización del *mal* y del yo poético por separado, en pos de especificar por qué su relación resulta tan problemática. Posteriormente, el segundo capítulo enfocó el problema entre el yo y el lenguaje (la diosa), entendido como lugar de simbolización. Un análisis que estuvo íntimamente ligado al concepto de silencio, quien figuró a la enfermedad. En esta sección, observamos cómo el “mal altivo” aparece figurado, en un segundo momento, como “silencio”. Esta caracterización nos permitió leer el cuestionamiento que el yo poético inicia contra el lenguaje y el estado de su relación al final de la primera parte de *Ángeles del miedo*.

Posteriormente, el tercer capítulo se ocupó de las últimas rapsodias del poemario. Especialmente, en esa transformación que atraviesa el yo poético, el cual adopta una posición más tranquila frente a la vida y el “mal altivo”. Un estudio que se caracterizó por

analizar la noción de cuerpo que aparece en estos poemas y cuál es su paso por el resto de la obra.

Para concluir, creemos pertinente señalar que el tema no está cerrado, más aún, da mucho para trabajar. A nivel general, está la pregunta sobre la relación entre la literatura boliviana y el tema de la enfermedad. Si bien existen textos críticos sobre la temática, son muy pocos los que la desarrollan más allá de sus implicaciones inmediatas. De igual manera, podría apuntarse la falta de textos teóricos nacionales que aborden el tema de la enfermedad a lo largo de la historia de la literatura boliviana.

Consecuentemente, es necesario un análisis entre *Ángeles del miedo* y *Luminar*, en tanto que si bien son escritos y publicados en tiempos similares, presentan escrituras completamente diferentes. *Luminar* está lleno de imágenes breves que narran el encuentro entre dos amantes, desde una perspectiva luminosa y calmada, muy distinta de la narración y el tono de *Ángeles del miedo*. De igual forma, está la falta de un estudio comparativo entre este poemario y la compilación de poemas titulada *Tarántulos*, cuya escritura tiene cierto carácter sombrío, mas también pasajes que evocan humor.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **1. Bibliografía primaria**

- WIETHÜCHTER, Blanca. (1975): *Asistir al tiempo*. Unidad, La Paz.  
..... (1978): *Travesía*. Don Bosco, La Paz.  
..... (1980): *Noviembre-79*. Piedra Libre, La Paz.  
..... (1982): *Madera viva y árbol difunto*. Altiplano, La Paz.  
..... (1983): *Territorial*. Altiplano, La paz.  
..... (1989): *En los negros labios encantados*. Hombrecito Sentado, Santa Cruz.  
..... (1992): *El verde no es un color*. Hombrecito Sentado, La Paz.  
..... (1994): *El rigor de la llama*. Centro Simón I. Patiño, La Paz.  
..... (1995): *La Lagarta*. Hombrecito Sentado, La Paz.  
..... (2000): *Ítaca*. El hombrecito Sentado-Plural, La Paz.  
..... (2004): "Fragmentos de una trama". En: Marcelo Villena A. (Editor), *Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA/Editorial Gente Común. 31- 37.  
..... (2005): *Ángeles del miedo*. El hombrecito Sentado-Plural, La Paz.  
..... (2005): *Luminar*. El hombrecito Sentado-Plural, La Paz.

### **2. Bibliografía secundaria**

#### **2.1. Sobre Blanca Wiethüchter**

- MITRE, EDUARDO. (2004): "El rigor de la llama" de Blanca Wiethüchter". En: Marcelo Villena A. (Editor), *Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA/Editorial Gente Común. 31- 37.
- VELÁSQUEZ G., Mónica. (2011): "Extranjerías en el lenguaje: la poesía de Blanca Wiethüchter". En: VVAA, *La crítica y el poeta, Blanca Wiethüchter*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA / Plural editores. 107-153.  
..... (2005): "Si Ítaca fuera la muerte... (extrañando a Blanca Wiethüchter)". En: *Tinkazos*, núm. 18, año 8. La Paz. 129 – 131.

## 2.2. Obras generales

CHEVALIER, J. (1986): *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona.

DESHAZER, M. (2005): *Fractured borders: reading women's cancer literature*. University of Michigan, Michigan.

FOUCAULT. (1966): *El nacimiento de la clínica* (Traducción de Francisca Perujo). Siglo XXI, Buenos Aires.

KAFKA, Franz. (2005): *Diarios* (Tercera edición) (Traducción de Feliu Formosa). Tusquets, Barcelona.

NANCY, Jean-Luc. (2003): *Corpus* (Segunda edición) (Traducción de Patricio Bulnes). Arena, Madrid.

SCARANO. (1994): *La voz diseminada*. Biblos, Buenos Aires.

SONTAG, Susan. *Las metáforas del cuerpo* (Traducción de Mario Muchnik). Epublibre.

SVENAEUS., F. (2014): "What is phenomenology of medicine? Embodiment, illness and being-in-the-world". En: Havi Carel y Rachel. Cooper (Editores), *Health, illness and disease*. Routledge. 97 - 121.