

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



TESIS DE GRADO

UNA VOZ, VARIAS Y NINGUNA: LA POESÍA DE MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN

Postulante: María Catalina Villalba Cazorla

Tutora: Mgr. Patricia Eugenia Alegría Uría

LA PAZ – BOLIVIA

2018



UNA VOZ, VARIAS Y NINGUNA: LA POESÍA DE MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN

ÍNDICE

1. Introducción. La poeta.	Página	1
2. El punto de partida.		9
2.1. Marco teórico.		10
2.2. La crítica y la poeta.		15
3. El hablante.		21
3.1. Una voz fragmentada. Fundación.		24
3.2. Varias voces. Consolidación.		29
3.2.1. Monólogo dramático - Poesía dramática.		36
3.2.2. Reelaboración del mito.		39
3.2.3. Diálogo con la historia.		42
3.3. Ninguna voz. Silencio.		45
4. Conclusiones.		53
5. Bibliografía.		58

* * *

Resumen

Mónica Velásquez Guzmán, en su crítica, considera que el dar voz al otro es una forma de añadir un sentido ético a la escritura. Leyendo su obra poética encontramos que, al dar voz a una pluralidad de actores, al configurar un mundo amplio y solidario para todos ellos, la poeta es fiel a su planteamiento. No se trata simplemente de una cuestión de estilo, no se adscribe a una corriente, moda o tendencia, se trata de una posición personal frente a la palabra, es el sentido ético y responsable que la poeta le exige a la palabra, a su palabra.

Una mujer que vive varias vidas y varias muertes, un nombre que se triza, una identidad escindida, voces de la historia personal, nacional y latinoamericana, testimonios de dictaduras, caminos recorridos en búsqueda del sentido y del propio yo; voces de la literatura que dialogan, que se confrontan y se enfrentan, todas demandando su lugar, su escucha. Mónica Velásquez Guzmán le da a todas esas voces un lugar en su poesía. Escucha a todas y las hace audibles al lector, experimenta en su obra poética elementos y subgéneros varios, la hace permeable a otros géneros, enfrenta al silencio y lo magnifica para que el contrapunto resuene aún más cuando la muerte ocurre, cuando el amor duele, cuando la ausencia pesa y la historia sobrepasa al personaje. No es suficiente que el hablante preste su voz a sus fracturas, no basta que mencione el horror, es necesario que se entable el diálogo, que se enfrenten las voces, que los personajes poéticos se hagan presentes para decir. Los hablantes que deben ser escuchados ven su paso habilitado por el puente tendido, aquel que ha roto las fronteras entre géneros: el poema se hace lírico, se viste de monólogo dramático, el poema se hace testimonio y narrativa, todo confluye para dar voz al otro. Luego, cuando el horror, la soledad y el desarraigo se suman, la palabra pierde sentido, el lenguaje se quiebra y la búsqueda de voces se convierte en la búsqueda de las voces del silencio. Este afán de escucha y la voluntad respetuosa de dar voz al otro constituyen, como lo hemos constatado, la poética de la autora. Al haber logrado en su obra crítica aquello que ella misma resalta, el colocarse en el papel de amoroso y paciente lector, Velásquez Guzmán nos entrega los elementos que facilitarán el tránsito por el puente tendido, las entradas de lectura que permitirán ahondar la crítica mientras transitamos por su obra poética.

UNA VOZ, VARIAS Y NINGUNA: LA POESÍA DE MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN

La crítica no sólo hace más intenso y lúcido mi placer sino que me obliga a cambiar mi actitud ante la obra. Ya no es un objeto, una cosa, algo que acepto o rechazo, sobre lo cual, sin riesgo para mí, dejo caer una sentencia. La obra ya forma parte de mí y juzgarla es juzgarme. Mi contemplación ha dejado de ser pasiva: repito, en sentido inverso, los gestos del artista, marcho hacia atrás, hacia el origen de la obra y a tientas, con torpeza, rehago el camino del creador. El placer se vuelve creación. La crítica es imitación creadora, reproducción de la obra.
Octavio Paz («Tamayo: de la crítica a la ofrenda»)

1. Introducción: La poeta.

Nacida en 1972, durante la dictadura de Hugo Bánzer, Mónica Velásquez Guzmán comienza a publicar en 1995, cuando Bolivia vive ya en democracia. Su nacimiento como gemela marca su vida y su escritura, ya que un *otro* siempre está presente en ambas. La doble identidad y la búsqueda de la identidad propia y única surgen en su poesía, por lo tanto, desde el primer momento. Se diría que Mónica Velásquez Guzmán nace bajo el signo de Géminis pero la astrología dicta que su signo es Libra, la balanza, en eterna búsqueda del equilibrio. Nos permitimos pensar que tal conjunción da lugar a una elevada capacidad de escuchar al otro, ese otro que con su constante presencia y voz participa en un diálogo también constante. La poeta estudia en un colegio católico, lo que sin duda marca su percepción de la religión, con la presencia en su poesía de un dios-padre-juez. Por otra parte, las experiencias personales, familiares y nacionales durante los gobiernos militares, los golpes de estado, la inflación de los años del retorno al sistema democrático, imprimen marcas en la obra de la autora, quien se impone la responsabilidad de dar voz a las víctimas de la dictadura y (d)enunciar los juegos de poder, mientras decide mostrar, por momentos, las pequeñas luchas del día a día. Vemos, pues, algunos temas recurrentes en la obra de Velásquez Guzmán: búsqueda de la identidad, erotismo-amor-muerte, presencia y ausencia del otro, testimonio – voz- de las víctimas y Dios.

Ya bachiller, Mónica Velásquez ingresa a la carrera de literatura y encuentra a la que sería su “otra madre”, Blanca Wiethüchter, la madre literaria, su *madre en los mandalas*. En esta

etapa entra a formar parte de la que (será punto de partida para otra tesis) se constituye la que podemos llamar la “Generación 70-90”, un grupo de poetas nacidos biológicamente en los años 70s y literariamente en los 90s; todos autores con obras consolidadas que, a pesar de haber ganado premios y reconocimiento, tanto a nivel nacional como internacional, al ubicarse temporalmente -por edad y publicación- entre los grandes “monstruos” de la poesía boliviana y los jóvenes poetas del tiempo del blog y la tecnología, se han mantenido en una suerte de limbo por la escasez de crítica. Benjamín Chávez, Paura Rodríguez, Gabriel Chávez Casazola, Rodolfo Ortiz y Katterina López Rosse, con ellos comparte Mónica Velásquez propuestas de trabajo con el lenguaje y la escritura, innovaciones en tema y forma, así como la crítica que escribe desde la lectura. Podemos trazar líneas transversales entre las obras de Mónica Velásquez Guzmán y las de la “Generación 70-90”, por ejemplo, el formato de poema extenso, el presentar libros que pueden leerse como un solo poema, tal como ocurre con *Y allá en lo alto un pedazo de cielo* (2003) de Benjamín Chávez y *Tres nombres para un lugar* (2004) de la autora que estudiamos en este trabajo. Naturalmente, los ejemplos *per se* de poemas extensos de Velásquez Guzmán los encontramos en “Cita impuntual con Manuel Ulacia” y “Sin la desconsolada distancia (Carta urgente a Blanca Wiethüchter)”. Otra transversal con su generación será el uso de temas como la palabra y la escritura, la memoria, la ciudad, el cuerpo, el espejo, la muerte. Podemos mencionar como ejemplo de trabajo sobre la muerte el poemario *Oler a tiempo encerrado* (2007) de Katterina López-Rosse, que encontramos cercano a *Tres nombres para un lugar* (2004) y *El viento de los naufragos* (2005).

Es fácil morir
si eres hijo de una muerta
Una madre de voz extraña
llena de viento por dentro
erizada de silencios,
arrastra los últimos toques del olvido
al fondo del tiempo naufraga carencias...
En medio de barcos hundidos.
Un pequeño funeral para el pequeño muerto (López-Rosse, 2007, 49)

Los poetas mencionados comparten con Mónica Velásquez su paso por la carrera de literatura de la UMSA así como sus estudios y prácticas creativas con Blanca Wiethüchter, además, se

trata de poetas lectores, es decir, que escriben desde la lectura y trabajan sobre el lenguaje¹. Sobre este último punto, tomamos como ejemplo el poema 1 del libro *Escalera de mano* (2003), de Gabriel Chávez Casazola, que nos adelanta el tema desde su epígrafe, tomado de Alejandra Pizarnik: “Hubiera preferido cantar blues en cualquier pequeño sitio lleno de humo, en vez de pasarme las noches de mi vida escarbando en el lenguaje como una loca”, y continúa diciendo: “En el principio fue la palabra dicha / y la escritura se hizo”. Debemos aclarar que no todos los poetas de la “Generación 70-90” trabajan la totalidad de los temas mencionados y que Mónica Velásquez Guzmán comparte con cada uno de ellos alguno o varios de dichos temas, por lo tanto, resalta entre su generación por tocar todos esos puntos en su escritura e incluir otros, tal como el nombre y la escisión de la voz y el cuerpo, además de incursionar en subgéneros poéticos que los demás no tocan, como por ejemplo el monólogo dramático. Adicionalmente, la autora que hemos elegido como tema del presente trabajo se destaca entre los poetas 70-90 por su producción crítica.

Consideramos escasa la crítica sobre la obra de Mónica Velásquez Guzmán frente a la amplitud y calidad de su producción poética, sin embargo, contamos con breves comentarios en las contratapas y reseñas de algunos de sus libros, así como ensayos más extensos realizados por los literatos bolivianos Eduardo Mitre y Marcelo Villena, y el mexicano Jorge Aguilera López. Encontramos coincidencias entre los textos críticos; para empezar, lo que Diego Valverde en su estudio “Poesía boliviana reciente” (1999) resalta como el engranaje armónico de los poemas en cada libro de Velásquez Guzmán, observación con la que concuerda Eduardo Mitre en “¿Por qué nunca me has abandonado?” del libro *Pasos y voces* (2010) y que Marcelo Villena, en su ensayo “Los afanes de Mónica Velásquez Guzmán” (2012), considera da lugar a poemas extensos apoyados en el intertexto. Ya desde el primer poemario, *Fronteras de doble filo* (1998), Julio de la Vega aplaude la polifonía, el dialogismo, la innovación de dar lugar a varias voces, tal como lo manifiesta en la contratapa.

¹ El lenguaje no sólo como instrumento de trabajo sino como un emperador, un redentor, ¿o tal vez un dios?, se evidencian en este fragmento del discurso de agradecimiento a la distinción otorgada por la República de Francia en fecha 16 de noviembre 2017:

...no dejo de soñar con caminos que se abren, que me llevan lejos de la senda trazada y segura, que me van susurrando que el lenguaje sabe, que a él me confíe y que, con o sin reino, las palabras podrán siempre armar aventuras para que la vida valga la pena, para que la muerte valga la pena.

Por su parte, en la contratapa de *Tres nombres para un lugar* (2004) Ludwig Valverde indica que encuentra en este poemario transiciones marcadas cada vez con una muerte y un renacimiento, haciendo énfasis en la presencia de dos voces. Virginia Ayllón -citada por Elías Blanco Mamani en su *Diccionario de Poetas Bolivianos* (Blanco, 2011, 197)- encuentra también un desgarre y un desdoblamiento. Paura Rodríguez Leytón resalta la presencia de distintas voces y texturas. Juan Carlos Orihuela encuentra varias voces en contrapunto. La mayor coincidencia entre los críticos radica en la polifonía presente en la poesía de Mónica Velásquez. Por su parte, Jorge Aguilera López en “Ínsula, exilio y retorno en la poesía boliviana” (2013), nos habla de una voluntad de experimentación formal, de la presencia en los poemas de voces que se desdoblan, pero, adicionalmente, plantea leer la poesía de Velásquez Guzmán en abierto diálogo con su producción crítica.

Diego Valverde Villena en su brevísima –únicamente incluye ocho autores- antología de “Poesía boliviana reciente”, dice:

Mónica Velásquez Guzmán es la más joven de las voces aquí expuestas, y la única mujer. Pero ella no necesita de discriminaciones positivas “políticamente correctas”. Ella brilla con luz propia en el panorama de la nueva poesía boliviana. En sus libros, Velásquez engrana con armonía unos poemas con otros, y los sentidos se multiplican cuando miramos unos poemas a la luz de otros. Sus poemas son concisos, rotundos, y siempre nos dejan mirando al horizonte del siguiente verso. La sintaxis se ve desbordada por un verso libre de una precisión nada común, y una alta tensión poética recorre de principio a fin sus libros, iluminando con su luz un sorprendente mundo interior. (1999)

Julio de la Vega en la contratapa de *Fronteras de doble filo* (1998) ya anticipa que el libro “...presenta la innovación del uso de varias voces dentro del poemario”, y destaca la polifonía que hace del mismo “un espacio de diálogo”. Incide en que el poemario está dividido en secciones cuyos títulos dan la pauta para reconocer la presencia de varios interlocutores (“Voces para el eterno”, “Voces de frontera”, etc.), entre los que encuentra a Dios, el amor y la muerte. Asimismo, don Julio de la Vega resalta la búsqueda de recursos novedosos en la poesía de Velásquez Guzmán, como la invención y la fusión de palabras, y el uso de tipografía diferenciada para que el lector distinga las diferentes voces. Encuentra que el desdoblamiento se debe a pensar la dualidad como encierro y concluye que la poesía es un “permanente diálogo consigo y con el mundo”.

Ludwig Valverde encuentra en *Tres nombres para un lugar* (2004): “El constante esfuerzo del autorretrato que señala no una sino tres muertes”, y enfatiza la presencia de dos voces al

encontrar que: “Magdalena, entre el cuerpo y la letra, parece la mujer que se escribe a sí misma y se mira en un espejo, refractando su imagen...” (2004), es decir, que la imagen que Magdalena ve de sí misma se quiebra, se multiplica. Señala Valverde el peso de la muerte en cada transición de Magdalena, transiciones marcadas cada vez con una muerte y un renacimiento, puesto que “proponen constantemente otra vida”.

Virginia Ayllón, en la presentación de *El viento de los naufragos* que cita Elías Blanco, destaca: “... hay una fuerza en el verso de Mónica que quiero resaltar ante ustedes, ésa que posiblemente viene del desgarrar que le produce el dejarse fluir en el río tortuoso que suele ser el viaje poético” (Blanco, 2011, 197). Según Ayllón, este es un libro “de viaje, de éxodo y traslación en el que se lleva a la angustia por todo equipaje. El viaje se inicia reconociendo el lugar desde donde se parte y Mónica Velásquez tantea y palpa el dolor como puerto de inicio”. En su apostilla de 12 de agosto 2005², Ayllón comenta que el poemario “confirma la poética de Mónica Velásquez quien en sus tres libros ha construido un universo verbal de la distancia, la búsqueda, los lugares, el desencuentro, el desdoblamiento, la partida, el regreso”.

Juan Carlos Orihuela en la contratapa de *Hija de Medea* (2008) hace una luminosa presentación: “Voces poéticas que entablan un contrapunto onírico cuya torsión poética transgrede el mito, desnudando las contradicciones más íntimas de almas asoladas por la nostalgia, el exceso y la ausencia,...”. Orihuela encuentra que, a más de ficcionalizar el mito, Velásquez Guzmán lo somete a la palabra de la hija muerta. En este poemario, Orihuela encuentra una Medea de gran dimensión trágica y una hija que adquiere voz para enfrentar, increpar y finalmente, perdonar a su madre. Ambas voces cobran fuerza y sonoridad en “un canto de resurrección que se inmola y levanta al mismo tiempo en el vigor de su lenguaje”.

Rubén Vargas, sumándose a la presentación de *Fronteras de doble filo* en el libro *Encuentro: Diálogos sobre escritura y mujeres*, considera que uno de los problemas centrales de la obra de arte es el de la tensión interna, lo que para él equivale a la forma. La forma, dice, es dictada por la naturaleza de la materia que el/la poeta toca, en este caso, la búsqueda y el reconocimiento del otro en sí mismo para lograr la unidad y la recuperación de la propia identidad. La tensión interna en el libro, según Vargas, está dada por la fractura de la

² Virginia Ayllón nos ha proporcionado gentilmente una copia de la presentación que hizo del poemario *El viento de los naufragos* en la Fundación Patiño el 12 de agosto de 2005.

identidad: “La imagen de un espejo trizado podría ser quizás [lo más] próximo a lo que el libro ofrece. En cada fragmento, en cada pedazo, está de alguna manera la imagen, pero la totalidad ya no se puede reconstruir, ya está perdida”. Encuentra, pues, necesario, encontrar la forma de hacer que el lector vea y reconozca la fractura, la escisión de la identidad, en consecuencia, el reto se asume y se resuelve por la polifonía: “Mónica se embarca en la búsqueda de esa forma y para ello acude a duplicar y multiplicar las voces en su poema, a quebrarla en varios registros”. Es, por lo tanto, la polifonía, la multiplicidad de voces la que genera la tensión interna en el poema, por lo que Rubén Vargas concluye que “Mónica ha hecho, creo, su apuesta con valor y con talento, y ése es para un lector siempre un momento de felicidad” (1999, 229).

Entre los ensayos críticos resalta el que Eduardo Mitre hace en “Padre mío: ¿Por qué nunca me has abandonado?”, una crítica rigurosa enfatizando “la variedad de voces subrayada por la diversidad tipográfica”, donde “la forma y la estructura constituyen un principio de construcción, de redacción; estructura que, en su alternancia o sucesión de voces diferenciadas tipográficamente, semeja a la de un texto narrativo”; a lo que añade la creación de personajes, escenarios y escenas, que profundiza la cercanía a la narración. Mitre lee cuatro libros de Mónica Velásquez Guzmán, *Tres nombres para un lugar*, *Fronteras de doble filo*, *El viento de los naufragos*, *Hija de Medea*, e incluye el poema “Carta impuntual a Manuel Ulacia”, encontrando en este último que pone “al descubierto el doloroso reconocimiento de una pulsión tanática escondida detrás de la busca del amor” (Mitre, 2010, 113) y destacando, en todos ellos, tanto la constancia de sus temas como de su estilo para configurar sus poemarios. Entre los temas recurrentes, Mitre reconoce la ambivalencia de la imagen del padre, “la figura paterna, en su presencia opresora o en su lamentada ausencia”, cuya presencia se equipara a la de Dios: despótica, vigilante, controladora y punitiva. La infancia como territorio minado de terrores, con un sentimiento de orfandad. El amor como mal de amor: enamorarse será caer en poder del otro y en desposesión de uno mismo. El abandono y desamparo posteriores y el “lamento que ha de oírse en la obra de Velásquez Guzmán, proveniente de voces siempre femeninas” (Mitre, 2010, 111), donde encuentra una cierta conciencia de género. Mitre hace énfasis en que la poesía de Velásquez no se centra en la subjetividad, sino que se abre al conocimiento de los otros. La escritura deviene testimonio de las dictaduras: “como ninguna escritura en la poesía boliviana, la de Mónica Velásquez

rescata y preserva con tono fidedigno las voces y la memoria de las víctimas de esos años de oprobio.” (Mitre, 2010, 118). Para concluir, Eduardo Mitre dice que “vale la pena detenerse en la imagen de la mano”, como “el vehículo y el símbolo de la escritura que hace legibles y audibles las voces interiores de la propia identidad así como las de un innumerable colectivo en el que nos reconocemos todos” (Mitre, 2010, 120).

Marcelo Villena, en “Los afanes de Mónica Velásquez Guzmán”, por su parte, dice: “La obra poética de Mónica Velásquez Guzmán destaca sin duda entre las que con mayor rigor y coherencia se ha desplegado en la poesía boliviana de los últimos quince años (Villena, 2012, 67). Al hacer la lectura de *Demoniaco afán*, Villena encuentra una reflexión crítica que no sólo abre puertas a la lectura de otros poetas, sino que también se convierte en una invitación a la poesía de Velásquez Guzmán. En su texto, Villena va encontrando los diversos “afanes” que hacen a la obra crítica y a la poética de la autora, encontrando que “la aproximación crítica se propone a sí misma como una escritura que responde a otra” y que los poemarios se configuran como una serie de poemas largos. La estructura del poema extenso permite al poeta transgredir límites genéricos “pues estamos entre el cantar y el contar, entre el canto y el cuento, entre la imagen y el proceso; en suma, entre la poesía y el relato” (Villena, 2012, 69). Villena encuentra que la voz en estos poemarios *no es una*, y que “la secuencia y recorrido en estos poemas extensos pasa por el contrapunto de diversas voces” (Villena, 2012, 69-70); además, que el sujeto y la voz poética pasan por otros nombres, configurando personajes, en una obra polifónica que permite que sea el otro quien tenga siempre la última palabra.

Paura Rodríguez Leytón, en la reseña de *Abdicar de lucidez*, advierte: “... son la suavidad y la dulzura doméstica las que el lector irá encontrando desde el inicio de su recorrido, pero ambas condiciones filtradas por tal amplitud de lucidez que dejan de ser estados planos y gratos para mostrarse como son: terrenos movedizos, aristados de distintas voces y texturas”. (2016).

El autor, crítico y catedrático mexicano Jorge Aguilera López, en el capítulo III “Mónica Velásquez, el retorno al origen”, del ensayo “Ínsula, exilio y retorno en la poesía boliviana”, plantea que:

En un ámbito poético donde la exploración teórica es de puertas adentro, resulta de sumo interés la lectura de la obra poética de Velásquez a la luz de su producción crítica. Dicho de otro modo: lo que leemos en los juicios críticos de esta autora, muchas veces, dice más de su propia poesía que de los autores estudiados.” (Aguilera López, 2013, 252)

Aguilera López aclara inmediatamente que lo dicho “...no resulta en menoscabo de su capacidad analítica, tan es así que sus trabajos académicos son referencia obligada para entender la poesía boliviana de los últimos cincuenta años;...” (Aguilera López, 2013, 253). Asimismo, menciona que la crítica ha destacado en la poesía de Mónica Velásquez su voluntad de experimentación formal, enfocada en la construcción de una identidad individual, personal. También destaca la presencia en los poemas de voces que se desdobl原因, de enunciación que se escinde y construye una polifonía marcada por diversas tipografías según la voz enunciante. Aguilera López encuentra que “Desde Cerruto a Velásquez [...], los hablantes líricos tienden a representar sujetos múltiples, sean cohesionados o escindidos, pero siempre con primacía de lo múltiple sobre el yo poético individual...” (Aguilera López, 2013, 260).

Autora de seis poemarios hasta la fecha, Mónica Velásquez Guzmán es leída y traducida dentro y fuera del país. En 1998 ingresa al plantel docente de la carrera de literatura de la UMSA, etapa en que realiza ensayos y conforma el grupo “La crítica y el poeta”, con el concurso de alumnos y egresados de la carrera. Cabe resaltar que, con este grupo, ha logrado editar hasta el momento once textos críticos sobre poetas bolivianos. También ejerce la docencia en la maestría de literatura latinoamericana de la UMSA. Como ya lo mencionamos, la crítica más importante sobre su obra poética en el contexto boliviano la realizan Eduardo Mitre y Marcelo Villena, asimismo es estudiada en México, de donde obtenemos la crítica de Jorge Aguilera López y Begoña Pulido para el presente trabajo. El mayor reconocimiento que se le ha otorgado a nivel internacional es la condecoración con la insignia de Caballero³ en la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa.

³ Esta condecoración, el nombrar a la poeta “Caballero”, nos lleva a la posición de Mónica Velásquez Guzmán con respecto a la vieja discusión de si existe una literatura femenina frente a otra masculina, lo que ella no acepta, no exclusivamente. Nos referimos a su texto “El otro lado del cuerpo”, que forma parte de la *Memoria del Encuentro Diálogo sobre escritura y mujeres*: “Debo admitir que la negación a ser leída y valorada como mujer es válida sólo en cuanto dicha valoración sea única” (88). Ella comenta que, compensando su educación en un colegio católico exclusivo para niñas, sus amistades masculinas en la adolescencia le permitieron escuchar “las palabras y las formas de los muchachos”. Esta capacidad de escucha, este alejarse de lo que le impida escuchar al otro, le permite no encasillarse en lo femenino y poder dar voz a otros: “En la literatura jugué siempre a ser mutante, a veces el terrible y despiadado pirata y otras la tierna compañera de Peter Pan. Depende.”

Resulta redundante decir que leer a Mónica Velásquez Guzmán es un placer desafiante, su producción poética, crítica y narrativa hacen de la autora un referente imprescindible en la literatura boliviana. En este punto coincidimos con Mitre, quien considera la obra de esta poeta “imprescindible en el mapa actual de nuestra poesía” (Mitre, 2010, 118) y con Aguilera López, que toma sus trabajos críticos como referencia obligada para leer la actual poesía boliviana. Sentada esta base, el presente trabajo tomará en cuenta únicamente una entrada de lectura que aúna crítica y poesía, con el demoniaco afán de incentivar su lectura, así como la producción crítica sobre su obra.

2. El punto de partida.

Empezamos este acápite retomando el ensayo de Marcelo Villena, “Los afanes de Mónica Velásquez Guzmán”, texto originalmente preparado para la presentación de *Demoniaco afán*, en el que lee los cuatro primeros poemarios de la poeta a la luz de las lecturas de poesía latinoamericana que forman parte del libro. Culmina el primer párrafo de su trabajo diciendo: “saliéndome por la tangente, quisiera tentar una invitación a su poesía” (Villena, 2012, 67), será pues éste el objetivo del presente trabajo, leer la poesía de Mónica Velásquez a la luz de la crítica de Mónica Velásquez. Villena arma un anagrama con el título del libro, con el que titula su trabajo, encontrando que más allá de la crítica realizada, Velásquez “presenta algo así como un programa que se trabaja también en su poesía”, un programa de escucha atenta que se identifica con los textos leídos y que, al mismo tiempo, mantiene una distancia que le permite escribir su crítica y entablar un diálogo entre autores, mientras en su poesía cumple similar programa, escuchando siempre a los otros –empezando por el otro que es uno mismo, dándoles voz y entablando diálogos entre los diferentes hablantes. Aceptamos gustosos la invitación de Marcelo Villena, quien resalta la elección que hace la poeta del poema extenso, formato que, desde su punto de vista, transgrede los límites genéricos entre poesía y relato,

La poeta esgrime un punto fisiológico, nos recuerda que al ser amputado un miembro, su equivalente se deteriora. De la misma manera, ser encasillada en una identidad genérica resulta, para Velásquez Guzmán, una limitación, una lectura prejuiciosa, que termina provocando la amputación de un lado del cuerpo. Tomamos, pues, su posición desde *este lado del cuerpo*: “Eso es lo que me atrapa de las letras, siempre depende, porque nada queda tan definitivamente dicho como en el mundo de las monjas o de los curas, por ejemplo y con respeto” (*ibid.*88).

permitiendo a la voz poética cantar y contar. Villena encuentra asimismo, que en tales poemas “el sujeto y la voz poética pasan por otros nombres” (Villena, 2012, 73). Encontramos iluminadora la mención de este *pasar por otros nombres*: se sabe que un nombre marca, define, forma y deforma a un sujeto, es importante, entonces, sopesar cuidadosamente los que la poeta asigna a los hablantes de sus poemas, para comprender la dureza -incluso la imposibilidad- de cargar con el peso de un nombre y la identidad –muchas veces fragmentada y siempre conflictiva- que éste implica. El poema extenso, con su contar y cantar, sumado a la escucha de las diversas voces que entran en diálogo y contrapunto, marcan la poesía de Mónica Velásquez, logrando lo que el crítico denomina “despliegue polifónico”. Aceptamos, pues, la invitación de Villena Alvarado, siguiendo sus pasos al leer la crítica y la poesía de la autora que “devienen, ambas, el lugar de un fuego cruzado, que se encara asumiendo el destino de fidelidades y traiciones [...] a la obra y a las propias exigencias del que lee, vive y escribe su lectura” (Villena, 2012, 71). Entre esas exigencias, reconoce la existencia de *más íntimas fidelidades*, que no impulsan a la lectura con el sólo propósito del ejercicio crítico, sino también a la propia escritura en la que, siguiendo la pauta de *Demoníaco afán*, tiende puentes dialógicos -puentes conformados por lectura y escritura- entre voces y autores, pues Velásquez es, nos dice, una *poeta que escribe desde el lugar de la lectura*.

2.1. Marco teórico.

Atendemos la invitación de Marcelo Villena e iniciamos nuestro recorrido apoyando el pie en el “Estribo inicial” de *Demoníaco afán. Lecturas de poesía latinoamericana*, en el que Mónica Velásquez Guzmán tiende el puente entre críticos, teóricos y poetas “como ejercicio entretenido y pícaro de imaginar qué se dirían ciertos escritores si se los invitara a la misma casa” (MVG, 2010, 9)⁴, diálogo apoyado en vías comunes que podemos elegir para iniciar el acercamiento entre autores y que, en el presente trabajo, se limitará a una crítica y a una poeta, las que conviven en una persona. Consideramos necesario empezar por uno de los textos analíticos escritos por Velásquez Guzmán, su tesis doctoral sobre la multiplicidad de voces en tres poetas latinoamericanos, asimismo, leeremos sus textos incluidos en el libro *La*

⁴ De acá en adelante citaremos a la autora únicamente con sus iniciales: (MVG, año, número de página).

crítica y el poeta (2011b) dedicado a Blanca Wiethüchter y el ensayo “Bajo el signo del doble: Francisco Hernández y Blanca Wiethüchter”, incluido en *Demoníaco afán* (2010). Con esto establecemos como válidos los postulados de la tesis de Velásquez Guzmán sobre la integración en la poesía de elementos que se consideran parte de otros géneros literarios; el hablante poético que se configura a partir de su enunciación y el personaje poético, tal como ella aclara: “La caracterización de un personaje queda limitada por el género en el que se inscribe como proceso literario de configuración y como convención aceptada por una comunidad lectora” (MVG, 2009, 265). En su tesis, Mónica Velásquez no impone sus conclusiones, las presenta como conclusiones parciales y sugiere algunas pautas teóricas. En primer lugar, plantea que la tarea del lector es identificar las caracterizaciones textuales de los hablantes del poema. En este punto, se toma como ejemplo el “personaje poético” de la poesía de Francisco Hernández. Luego, con base en la poesía de Blanca Wiethüchter, se visualiza el poemario como diálogo entre voces diferentes y diferenciadas, diálogo apoyado en el intertexto con la historia y la literatura. En este punto, Velásquez enfatiza que entre las voces se entabla un diálogo y no *una simple yuxtaposición*, pues las voces interactúan y se afectan unas a otras. También se plantea la integración de elementos líricos, narrativos y dramáticos en la estructura del poemario, con lo que el lector enfrenta una cierta hibridación genérica en los textos. Otra pauta es marcada por la poesía de Raúl Zurita, en la que el hablante está tan fragmentado, tan disperso, que no se lo ve ya en completitud. Velásquez indica: “El hablante de esta poética es una explosión de subjetividades que circula como significante vacío que se llena de voces ajenas” (MVG, 2009, 293). Esta será la base teórica del presente trabajo, hacer énfasis en que la polifonía no es privativa del género narrativo (aserto que si bien ha sido ya aceptado, bien vale la pena retomar), punto que no ha sido muy explotado en estudios bolivianos referidos a poesía; igualmente, que en la poesía participan en fértil intercambio elementos de otros géneros literarios y que el lector puede beneficiarse de esta hibridación. Adicionalmente, nos detendremos brevemente en lo dicho por algunos teóricos sobre el hablante en la poesía.

Comenzamos tomando en cuenta lo que Mijaíl Bajtín plantea en *Problemas de la poética de Dostoievski*: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de

las novelas de Dostoievski” (Bajtín, 2003, 15). Determina asimismo que el diálogo narrativo caracteriza a la novela del Renacimiento, consolidando el discurso polifónico como elemento primordial de la novela moderna. Separa, pues, dos lenguajes, el prosístico y el lírico, siendo el segundo, para Bajtín, monológico. Recurrimos a Bajtín pues, tal como nos lo recuerda Osmar Sánchez Aguilera en la “Nota introductoria” a su texto *Hacia la poesía con Bajtín (y a pesar de él)*:

“Dialogismo”, “discurso ajeno”, “otredad”, son, entre otros, conceptos o nociones puestos en circulación por Bajtín [...] que resultan básicos en la nueva manera de concebir los estudios de la literatura que su sistema ha propiciado, y que pueden ser pertinentes también para la consideración de la poesía... (Sánchez Aguilera, 1998, 364) (El subrayado es nuestro).

Coincidimos con Sánchez Aguilera cuando postula la posibilidad de leer poesía considerando los conceptos bajtinianos de dialogismo, discurso ajeno y otredad, como marco de estudio de la polifonía en textos poéticos, dado que considera importante la presencia activa del otro en la configuración de cada enunciado. Asimismo, se debe tomar en cuenta el énfasis que Bajtín hace en la formación de un *mundo polifónico*, en el que “[e]l discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo, [...] y parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes” (Bajtín, 2003, 15-16). Aceptamos los planteamientos de Osmar Sánchez Aguilera cuando considera que la poesía moderna tiende a una cierta “hibridación lingüística y genérica” en relación con la narrativa y la épica, y que el estudio sobre la poesía se beneficiaría de conceptos como discurso y enunciado, partiendo de que las propuestas de Bajtín van más allá de los límites genéricos que él mismo intenta imponer.

Para abundar en el análisis sobre el dialogismo recurrimos a dos textos de Renate Lachmann, para encontrar el postulado bajtiniano que “Todo es medio, solo el diálogo es el fin. Una sola voz nada termina y nada decide. Dos voces son lo mínimo de la vida” (Lachmann, 2010, 187). En este sentido, la poesía ha logrado romper con la normalización rígida, convencional, autoritaria y conservadora que Bajtín le atribuye; ha transgredido las normas y se ha abierto al diálogo, no se limita a decir con la voz de un hablante, sino que escucha la voz del otro. Siguiendo a Lachmann en “Prosa, lírica y dialogicidad”, pretendemos escuchar no sólo una voz poética sino varias, pues “las voces crean descentralización, desdoblamiento,

diferenciación” (Lachmann, 1997, 203). Coincidimos con Lachman cuando finaliza su texto “Dialogicidad y lenguaje poético” haciendo valer la dialogicidad bajtiniana para el lenguaje poético, la misma que no puede considerarse exclusiva de la novela (Lachmann, 2010, 52), pues, como ya se dijo, en la poesía sucede una hibridación, con la inclusión de elementos provenientes de distintos géneros.

En este camino, que muestra la hibridación genérica, encontramos el monólogo dramático, el que se considera que nace con los posrománticos ingleses Alfred Tennyson y Robert Browning y debe su nombre a George W. Thornbury, quien lo aplica a su propia obra en 1857. Apelamos a Ramón Pérez Parejo, quien estudia el monólogo dramático y lo define como la elección de un personaje histórico o ficcional “que asume y transmite en primera persona sus emociones, que suelen coincidir con las del autor o con las que el autor de algún modo –biográfico, contextual, histórico, estético- se identifica” (2007, 3). En su texto “El monólogo dramático en la poesía española del xx”, este filólogo español considera que se trata de una técnica cercana al correlato objetivo -término acuñado por T.S. Eliot- y que nos remite a “un personaje histórico, cultural o legendario en un momento crucial de su vida, que habla en primera persona y sobre cuyo contexto histórico se proyecta el presente o la experiencia interior del autor” (2007, 4).

Consideramos valioso el aporte de Akram Jawad Thanoon sobre el monólogo dramático, al que dicho autor considera un género definido dentro de la poesía, muy cercano a lo que en narrativa se llama “flujo de conciencia”. En este sentido, nos encontramos frente a poemas en los que un personaje se revela a sí mismo frente a otro, todo dentro del marco de un momento particularmente conflictivo o dramático. En su ensayo “Los requisitos formales del género del monólogo dramático” (2009), Thanoon especifica los elementos fundamentales que hacen que un poema pertenezca a este género: un hablante, un interlocutor y la relación que se establece entre ambos. Dice del hablante que no se percibe simplemente como una voz sino como un personaje, semejante a un personaje dramático, que se autorrevela en el poema. Añade que debe tratarse de un personaje famoso o fácilmente reconocible, pues la respuesta del lector estaría sujeta a su conocimiento del personaje y de su contexto histórico-cultural. El hablante debe ser independiente del autor y tener como característica una

naturaleza censurable, es decir, una naturaleza que contravenga las normas sociales, religiosas y/o éticas de su sociedad:

El monólogo dramático se concibe y se realiza desde un "yo" que habla (narra, informa, comenta, etc.) acerca de una experiencia personal, bien propia de él de manera exclusiva, bien relacionada con otras personas con quienes él tiene que ver. El "yo" poemático -el hablante- puede que se pronuncie sobre personas o experiencias ajenas, o sobre acontecimientos históricos, pero no por ello deja de ser él el centro del poema ni de revelarse a sí mismo a través de o en relación con lo que cuenta. Porque el monólogo dramático tiene como uno de sus propósitos irremplazables la autorrevelación del hablante. (Thanoon, 2009, s/n)

El interlocutor, según Thanoon, es imprescindible en el monólogo dramático y suele ser el destinatario de la revelación del hablante. Su palabra puede ser implícita o explícita pero no puede de ninguna manera ser un oyente pasivo, por otra parte, no necesita el nivel de caracterización del hablante, su presencia sirve para añadir fuerza dramática al monólogo e influye en el desenvolvimiento de la revelación. El tercer elemento, la relación entre hablante e interlocutor inicia en la conciencia que tiene el hablante de la presencia del interlocutor, del que espera una reacción. Thanoon postula que la necesidad de revelación del hablante surge del aislamiento al que lo somete su conducta censurable, que lo lleva a situaciones que ameritan la autorrevelación en busca de solidaridad y comprensión, y activa la carga expresiva propia del género. El interlocutor, por su parte, pasa por dos fases: identificación y distanciamiento, lo que somete al poema a una tensión entre simpatía y enjuiciamiento.

... la valoración a la que llega el interlocutor acerca del carácter y de la experiencia del hablante parte de una aprehensión empática e individual, con independencia de las normas externas. Ese juego dialéctico entre la proyección afectiva y el enjuiciamiento crítico genera una comunicación interpersonal verdadera entre el hablante y su interlocutor en el monólogo dramático. Tiene además el valor de romper el aislamiento del hablante y de liberar la perspectiva del interlocutor de los prejuicios sociales estereotipados. (Thanoon, 2009, s/n)

El interlocutor, que puede ser único o múltiple, e incluso imaginario, cumple una función determinante como destinatario del discurso del hablante. Thanoon va un poco más allá al afirmar que “[E]n el monólogo dramático la conciencia del público por parte del poeta se traduce dramáticamente en la presencia del interlocutor” (Thanoon, 2009, s/n), es decir, que por su intermedio se establece una relación “directa e íntima” entre poeta y lector.

Con este bagaje, nos acercamos a la tesis doctoral *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita* de Mónica Velásquez Guzmán, en la que ella señala la fractura de la enunciación lírica en los tres poetas: “un hablante fragmentado en su

interioridad y un personaje poético generalmente percibido como dual” (MVG, 2009, 263) en Francisco Hernández, cuyas características lo acercan al monólogo dramático; en Blanca Wiethüchter, en cuya poesía la configuración del hablante asume las relaciones entre lenguaje-realidad, historia-culturas y memoria-olvido, que exigen diferentes perspectivas y en consecuencia, diferentes voces; el hablante y el espacio fragmentados en Raúl Zurita, en cuya poesía “[H]ablante y espacio comparten la movilidad y la fragmentación que los hacen difícilmente aprehensibles” (MVG, 2009, 273). En suma, consideramos que con su tesis doctoral, la autora nos demuestra que es posible pensar en la poesía como ficción y en la polifonía y el dialogismo como conceptos útiles para su lectura, análisis y crítica. Este será, repetimos, nuestro punto de partida: considerar válidos los conceptos de Velásquez como crítica para leer a Velásquez poeta.

2.2. La crítica y la poeta.

En palabras de Mónica Velásquez Guzmán, el afán del poeta respecto a la crítica es “ese demoníaco afán que se empeña en tentar al texto y llevarlo a sus dominios” (MVG, 2010, 10). En su caso, la lectura y la reflexión sobre la obra de otros poetas dan lugar a una escritura crítica equiparable a la compañía abierta, despojada, amorosa y sin embargo cuestionadora del amigo al creador. Como crítica, la palabra de Velásquez es creadora, pues comparte su experiencia lectora abriendo puertas al interior del texto para los demás lectores; mientras que como poeta atraviesa esas puertas y su palabra abre nuevas propuestas y cuestionamientos, toma la palabra crítica como punto de partida para una nueva creación: nuevas puertas en su obra a ser abiertas por nuevos lectores, “porque la poesía desde hace mucho ha integrado a su labor la reflexión sobre las palabras, los silencios, la lengua como el más vulnerable de los materiales” (MVG, 2010, 256).

En su tesis doctoral, Mónica Velásquez da inicio a su trabajo sobre Blanca Wiethüchter estableciendo: “A lo largo de los doce poemarios ya publicados, [Wiethüchter] propone la ruptura y la fragmentación de la voz poética por medio de variados recursos, entre los que destacan la intertextualidad, la colectivización del hablante y la pluralidad de las voces enunciativas” (MVG, 2009,115). Yendo de Velásquez crítica a Velásquez poeta, encontramos, como primer punto, que también hace uso de la intertextualidad como recurso para su escritura, dando voz y abriendo el diálogo con personajes históricos y literarios, ya

sea introduciéndose a su contexto original o dentro de contextos diferentes, colocándolos en otros mundos posibles. Tal el caso del poemario *El viento de los naufragos*, que en su primera parte (El viento) se dirige a la Magdalena bíblica, a la Beatriz de Dante, a Juana la Loca, e incluso a Mónica. La voz poética se dirige a ellas con el afán de cambiarles la historia, cambiarles los coprotagonistas, cambiarles el final, tal como ocurre en el poema “Posibilidad 3”, en el que se intenta pensar en la Magdalena no como la pecadora redimida por un Cristo divino ni la dama que lo seguía en sus viajes y solventaba el apostolado con sus bienes, sino como la enamorada que comparte con él la pasión humana:

Quiero, Magdalena, esta vez cambiar el final,
darte un hombre que lave tus pies con su pasión
darte sábanas de sándalo, quitarte las agujas de la lengua
y poner un Cristo despierto en tu cama
que sepa de tu amor por lo que en él muere vulnerable,
por el hombre, no por el hijo. (MVG, 2005, 12)

Vayamos a los textos bíblicos⁵ para que se visibilice el intertexto: en Mateo 28:9 encontramos que Jesús resucitado se dirige a “María Magdalena y la otra María”: “En esto, Jesús les salió al encuentro y les dijo: “¡Dios os guarde!” Y ellas, acercándose, se asieron de sus pies y le adoraron” (BJ, 1432). Es clara la referencia al lavado de pies que encontramos en el segundo verso del poema de Velásquez. María Magdalena es identificada en Marcos 15:40-41 como una de las mujeres que seguían y servían a Jesús en Galilea y Jerusalén. Lo mismo se dice en Lucas 8:1-2, que Jesús iba predicando y lo seguían los doce apóstoles “y algunas mujeres que habían sido curadas de espíritus malignos y enfermedades: María, llamada Magdalena, de la que habían salido siete demonios, Juana, mujer de Cusa, un administrador de Herodes, Susana y otras muchas que les servían con sus bienes” (BJ, 1470). Es a las mujeres a quienes les es dado ser testigos de la resurrección y luego ir a dar noticia de lo que vieron. El cuarto evangelista le asigna un papel preponderante, pues, según Juan 20:1 María Magdalena va sola al sepulcro y lo ve abierto; es más, en la Biblia el acápite es llamado “Aparición a María de Magdala” (Versículos 20:11-18), allí se relata que es a ella sola a quien se le asigna el privilegio de que dos ángeles le anuncien la resurrección; es ella a quien se aparece Jesús y la envía a dar a los discípulos la noticia: “Fue María Magdalena y dijo a los discípulos que

⁵ Nos referimos a la *Biblia de Jerusalén*, en virtud a que es la edición más confiable del texto bíblico, debido a su traducción y revisión. Las citas se harán con las iniciales BJ y el número de página.

había visto al Señor y que había dicho estas palabras” (BJ,1539). Ella, Magdalena, es quien tiene la voz para decir la resurrección, su rol no es secundario ni silencioso: no tiene agujas en la lengua. Vemos así que existe un fuerte vínculo entre ellos, el amor de ella por el hijo de Dios (que resucita), amor que es parodiado en “Posibilidad 3” al cambiarlo por el amor al hombre, mortal y vulnerable.

Velásquez, la crítica, señala además, a propósito de su lectura de la obra de Wiethüchter: “Una reflexión atenta a los procesos de la identidad personal insertada en una colectividad y a las maneras en que la literatura se nutre y alimenta de su momento histórico han sido dos de los parámetros constantes de su escritura” (MVG, 2009, 115). Esta lectura se apoya en tres pilares: Primero) La voz poética es la de una mujer en proceso de autoconciencia; Segundo) Diálogo con el mito y la tradición; Tercero) Correspondencia entre el lenguaje, la historia y el espacio, como parte de un diálogo con la historia.

En el primer caso, el yo se fractura para que, hablándose a sí misma como a un *otro*, la hablante se encuentre en su memoria, también fragmentada. En esta búsqueda, “[L]a posesión de sí solo ocurre en el acto de nombrarse” (MVG, 2009, 119). El quiebre o desdoblamiento del yo es necesario para que, a través del mirarse a sí misma, la hablante pueda (re)conocerse, acto al que se integran el reconocimiento y la mirada de los otros. La polifonía, en este caso, es atribuible a que, sabiéndose fragmentada, surge la necesidad de buscarse a sí misma, a la propia identidad.

En el segundo caso, se entabla un diálogo con la tradición literaria, se reescribe el mito, en un afán de reconciliación/reencuentro consigo misma, reelaborando la propia subjetividad. Asimismo, se realiza una internalización de la tradición local para recuperar la identidad nacional, lo que pasa por una internalización del lenguaje. Creemos importante inscribir un punto intermedio que conjunciona estos dos casos: Velásquez Guzmán, en el capítulo “Hacia la dramatización del hablante – Diálogo con la tradición literaria”, se refiere a *Ítaca*, poema extenso en el que Wiethüchter “recupera a Penélope para sí misma”, haciendo que la fidelísima esposa que teje y desteje esperando el retorno de Ulises cobre una nueva y más humana dimensión, pues “deja su preocupación por el otro y al preguntarse por el verdadero

deseo de su espera se descubre a sí misma.” (MVG, 2009, 124). De la misma manera, Velásquez Guzmán en *El viento de los naufragos*, recupera a Aldonza Lorenzo para sí misma, la hace crecer como su doble, Dulcinea, quien no se conforma con una fiel y paciente espera, sino parte en busca de su Quijote. Este es ya un antecedente del monólogo dramático, con un personaje poético dual (Aldonza/Dulcinea) alejado de su lugar en su sociedad (labradora/dama), un interlocutor ausente (Don Quijote) y una situación de autorrevelación comentada por un coro. Asimismo, el poema se inscribe en un claro diálogo con la tradición literaria:

Carta para aquel de la triste figura
(con interrupciones)

[Coro]
*Anda loca la pobre,
dicen que es la misma locura de aquel caballero
será que también le dio por los librillos...
(ríen)* (MVG, 2005, 59)

*El ingenioso hidalgo don Quijote de la
Mancha*

[Narrador]
... este sobredicho hidalgo [...] se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó [...] aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino que vendió muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, ...
(Cervantes, 1938, 17)

Don Quijote elige para sí una dama a quien dedicar sus hazañas caballerescas “y buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso,...” (Cervantes, 1938, 19): Aldonza ha sido alienada de sí misma⁶. Dentro del contexto histórico de la época cuando Cervantes escribe la obra, el nombre de Aldonza remite a una mujer fuerte, zafia y vulgar, tal como lo dice Sancho cuando Don Quijote le hace saber que se trata de la hija del labrador Lorenzo Corchuelo y de Aldonza Nogales: “... sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. [...] es moza de chapa, hecha y derecha, y de pelo en pecho, [...]...no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana,...” (Cervantes, 1938, 108); en cambio, el nombre Dulcinea nos remite a una dama dulce y amable, una gran señora, tal como lo dice Don Quijote: “...por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra” (Cervantes, 1938, 109). Por otra parte, nombrándola, el caballero crea a

⁶ En la página 26 de este trabajo se aclara la carga del nombre que aliena al nombrado al imponerle una identidad no buscada ni elegida.

la sin par Dulcinea, señora de la hermosura, su “Soberana y alta señora” (Cervantes, 1938, 109). En su poema, Mónica Velásquez responde a un par de interrogantes: ¿Qué le sucedería si su creador muere o se marcha? ¿Cuál sería entonces su identidad?

Os habéis ido con los gigantes y mis palacios
con la otra yo, vuestra inventada, (MVG, 2005, 59)

Partisteis con mi nombre por protección
–dijeron
para con mi solo nombre revivir fuerzas ante infortunios
para con mi solo recuerdo enderezar torvos y torceduras.
[...]
¿Qué letras pondré ahora en qué nombre? (2005, 60)

Ella se busca, no encuentra su imagen: “ya no hay espejo en que me vea entera”, está dividida, su imagen quebrada al igual que su identidad, perdida por la ausencia del creador/amante:

Una y otra vez he mirado el espejo:
No hay dama
 No hay labradora
 No hay señor amante (2005, 61)

E interroga a su creador, personaje increpando a su autor, tratando de aprehender la identidad que le ha sido impuesta:

¿cómo era yo cuando fui vuestra dama?
Decidme, ¿cómo era mi alma en vuestro pensamiento? (2005, 63)

¿Cómo era? Poseía los dones más valiosos, como la pinta Don Quijote a Sancho Panza: “...en ser hermosa ninguna la iguala y en la buena fama pocas le llegan” (Cervantes, 1938, 109). En este punto tanto Sancho como el lector reciben una lección sobre la performatividad, pues se deja establecido que Dulcinea es una creación: “Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad; ...” (Cervantes, 1938, 109). Ella sabe que ha provocado la pasión más inmensa, tal como él se refería a ella: “...día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, estrella de mi ventura...” (Cervantes, 1938, 106).

La búsqueda de la hablante culmina al encontrar su identidad en la caballería andante, cuando Dulcinea parte finalmente llevándose a Aldonza como escudero, es decir que parte

apoyándose/aceptándose a sí misma, llevándose con ella el yelmo del caballero y “con las historias de un tal Cervantes” (MVG, 2005, 64). Es importante resaltar que el lenguaje utilizado es similar al castellano de la época cervantina y el uso del intertexto hace que el caballero creador y su dama/personaje compartan un espacio ficcional que nos resulta entrañable, la fe en la palabra creadora: “Si fue verdad provocar yo la pasión más ancha del mundo / no dejaré perecer esta nuestra fe sin el rigor de la fidelidad” (MVG, 2005, 65) (El subrayado es nuestro). El lenguaje que Velásquez utiliza nos sumerge en un mundo que si bien es similar al cervantino, hace posible la existencia de una Aldonza/Dulcinea que puede tomar el rumbo de la caballería andante, creando la tensión de acercarse y alejarse de Don Quijote al introducir la antigua tradición del coro como la voz crítica de la sociedad, de la costumbre, de la burla. La escritura de Velásquez Guzmán es performativa, crea mundos posibles como éste, que sobre el Quijote de Cervantes logra -a través de la búsqueda de identidad de Aldonza/Dulcinea- una voz totalmente propia.

Volviendo a la crítica de Mónica Velásquez Guzmán, en el tercer caso, el diálogo con la historia da lugar a la recuperación de los otros, de las víctimas de un golpe militar equiparadas con las víctimas de la conquista. Ésto obedece a dos necesidades evidenciadas en la obra de Wiethüchter: integración y pertenencia al lugar que no se considera totalmente propio y apropiación de un nombre y un cuerpo para aprehender la propia identidad. En este caso, se utiliza el intertexto para incorporar el discurso del otro, para integrarlo como enunciador en el poema y recuperar así su identidad y su memoria. Por su parte, también Velásquez Guzmán abre el diálogo con la historia, con la historia que es la suya propia, la de su país, la de su gente, la que habla en su lengua materna, en un diálogo que será analizado ampliamente en las páginas 43-45.

Vemos en “Extranjerías en el lenguaje: la poesía de Blanca Wiethüchter”⁷, precisamente las diversas extranjerías de Wiethüchter: su origen, con una cultura y una lengua que no eran las locales (con lo que su búsqueda de identidad es permanente), pero que ella aprende y asimila,

⁷ Velásquez Guzmán ilumina este concepto: “Extranjero en sus palabras, en su discurso, en su ser... el poeta conjuga en sí mismo el lugar de las otredades y al hacerlo se sabe también extranjero” (110-111). “Extranjerías en el lenguaje: la poesía de Blanca Wiethüchter” en *La crítica y el poeta. Blanca Wiethüchter*. La Paz: Plural, 2011 (p.107-153) Se mencionará como “Extranjerías en el lenguaje”.

asumiendo esta segunda cultura como propia y fijando su pertenencia a este lugar como suyo. Mónica Velásquez ilumina amorosamente esta resolución: "... el dato central es su decisión de escribir en esa segunda lengua y de hallar en ella lo amoroso, su capacidad creadora, poética, crítica y teórica. Hacer del lenguaje en el que escribe su sitio, su nombre verdadero, su manera de dar sentido al mundo" (MVG, 2011,112).

Encontramos en los diferentes poemarios de Mónica Velásquez Guzmán estas mismas preocupaciones por la palabra que se fragmenta escuchándose a sí misma como a otro en la búsqueda de la propia identidad, esa palabra que marca la propia extranjería en el lenguaje y abre, sin embargo, el camino a la recuperación de sí misma; igualmente encontramos la reelaboración del mito, en el que se escucha no sólo la voz del "héroe" sino las de los otros que lo conforman y (re)definen; asimismo, el diálogo con la historia, trabajo éste que integra a los otros dándoles voz y recuperando su memoria. Finalmente, sumergida en un lenguaje que –a diferencia de Wiethüchter- es el suyo propio y que, a pesar de haberlo exprimido al punto de parecerle insuficiente, ya no la contiene, se decanta por el silencio pero no se trata de un sereno callar, sino de la violencia de eliminar las palabras. Esta preocupación constante por la polifonía resulta una reiterada entrada de lectura en su crítica, camino que transitaremos para leer sus poemarios escuchando al hablante de cada uno de ellos, pues cada libro muestra diferentes búsquedas de voces y de escuchas. Cabe, en este punto, hacer énfasis que en su poesía no se habla por el otro, por el contrario, se le da voz. Así pues, con Jorge Aguilera López, recurrimos a sus trabajos académicos como referencia, obligada pero luminosa, para leer su poesía.

3. El hablante.

Empecemos, pues, por repetir la pregunta básica: ¿quién habla en el poema?

¿Quién habla en el poema? Cada momento del devenir de la poesía y hasta quizás cada protagonista de ese transcurso, debidamente interrogado, puede formular una respuesta. De la continuidad sin distancias que identifica la palabra con una subjetividad plena (el espíritu del poeta), hasta la más radical voluntad de objetivación o despersonalización (las cosas o el lenguaje son los que hablan); desde el encargo vicario que asume el poeta a cuenta de otras fuerzas (la naturaleza, la historia o los sin voz), hasta el poeta que se niega y se anula a sí mismo, todas son, finalmente, configuraciones, es decir, las figuras que el poeta construye o que se construyen en torno a él.
Rubén Vargas ("Geografía inconclusa: apuntes sobre poesía latinoamericana")

Creemos que ya no es necesario repetir que no es el poeta sino la voz poética -ese ser de ficción- el encargado de la enunciación en el poema. El paso siguiente es recordar lo que

Rubén Vargas decía en sus clases, es decir que se debe *escuchar* el texto. Esto implica no precisa ni únicamente leerlo en voz alta sino prestar atención a las palabras, al ritmo, a las imágenes, a los elementos utilizados y naturalmente, a las voces. Escuchar el texto implica descubrir cómo el lenguaje va creando un mundo y una o más subjetividades. Puestos a escuchar la poesía tal como lo hacemos con la música (paralelo no por remanido menos útil), encontramos diferentes instrumentos que cantan en un concierto, puede tratarse de un solo, del concierto de un solo piano, por ejemplo, que puede ser resaltado con la presencia de otro instrumento o una orquesta que entabla un diálogo a manera de contrapunto, podemos escuchar un cuarteto de cuerdas que actúa en forma similar a un grupo familiar que narra una historia, o llegar a la sinfonía con todos los instrumentos de una orquesta sinfónica. De la misma manera, las voces en la poesía se hacen audibles y diferenciables, yendo desde el monólogo hasta la polifonía. Asimismo, las voces se visten de detalles, virtudes, pasiones, con lo que de alguna manera cobran cuerpo, se transforman en hablantes poéticos, tal como acontece con Aldonza en su “Carta a aquel de la triste figura”, pues dice ser osada, insensata, no una mujer de abandonos pero sí agradecida por el amor recibido, y que anda loca de amor. Podemos encontrar una hibridación de la música con otras artes. En la ópera, la música se conjunciona con el drama para lograr una obra compleja en la que las distintas tesituras permiten identificar a los personajes y sus historias, así como el lucimiento de cada voz en las arias para sopranos, mezzosopranos, tenores, bajos, etc. Cánones a varias voces, arias, duetos, coros, los juegos polifónicos de la ópera se asemejan a los juegos polifónicos que ocurren en la poesía. Así como lo hacemos con la música, escuchamos las voces que hablan en el poema e identificamos asimismo desde qué lugar lo hacen, por ejemplo, tal como ocurre en un solo musical, el yo poético habla desde un lugar que parece ser el de la autobiografía y se ve marcado por el entorno o el marco cultural en que se desenvuelve. La subjetividad se va creando a partir del lenguaje. Tal como indica Laura Scarano en sus estudios sobre la subjetividad, la voz poética que escuchamos es la del sujeto discursivo o sujeto textual que emerge de la escritura y es el encargado de construir un mundo y, a través de su discurso, construirse a sí mismo, es decir que hace “un doble movimiento”: constituye el lenguaje que lo constituye. Scarano resuelve de esta manera la pregunta planteada sobre quién habla en el poema, además de mencionar que comúnmente se respondía que era el poeta, lo que no contribuía en nada a la reflexión teórica. Hace énfasis en que “[E]s a través del discurso que

el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a sí mismo” (Scarano, 1994, 13). En poesía, tal como en la ópera, podemos encontrar hibridación genérica con la narrativa y el drama, además, en forma similar podemos escuchar diálogos y contrapuntos, emitidos por múltiples sujetos y múltiples voces. Escuchemos, pues, a la voz poética, ese ser de ficción encargado de la enunciación en el poema, que se convierte en el hablante en el drama y asimismo en el monólogo dramático, al que Aguilera López llama “hablante lírico”, que, como ya se dijo, resultan ser denominaciones sujetas a la convención relativa a cada género y a los diversos autores.

Apenas se la inscribe, la palabra “ficcionalidad” designa una estirpe, la de la literatura apropiándose de esa entidad más vasta que se suele denominar “realidad”.
Noé Jitrik

Cabe hacer un aparte para enfatizar la ficcionalidad de la poesía, aceptada por el lector como convención, aun cuando el autor recurra a su propio nombre, al correlato autoral, a la historia o incluso a su autobiografía, creando de esa manera la ilusión de realidad. Scarano reitera que esas son estrategias y recursos utilizados en la constitución de un “hablante poético”, dentro del pacto de lectura que hace que el lector reconozca a tal hablante como integrante de un mundo ficcional. Es importante hacer énfasis en el pacto de lectura que se establece al acercarse un lector a la literatura, pues es muy común la creencia que el autor del poema dice en su texto su propia vida, o lo que es lo mismo, que la voz que habla en el poema es la del autor. Esta confusión nace de pensar que el poeta trabaja con su sensibilidad personal y que muestra su subjetividad, sin pensar que escribe creando diferentes subjetividades, cada una con sus propias circunstancias y contextos. Naturalmente, resulta más fácil separar al autor de narrativa de la veracidad de sus textos, es decir que el pacto de lectura ficcional es inmediato, pues nadie esperaría, por ejemplo, que Juan Rulfo hubiese muerto para escribir *Pedro Páramo* desde el cementerio de Comala o que un perro lazarillo se siente a la computadora a escribir y contarnos su historia y la de su amo: en narrativa la verosimilitud depende únicamente de la escritura. De la misma manera, al leer poesía no se debe esperar que el hablante sea el autor, ni siquiera –repetimos- cuando encontramos el nombre del poeta en un poema y que esté escrito en primera persona. Volviendo a Laura Scarano, “la obra es un producto deliberado de su autor y su normal destino es su recepción por un lector que la vive como visión ficticia de la vida real (Scarano, 1994, 19). Para dejar este aserto en claro,

retomemos la escritura de Velásquez en *El viento de los naufragos*, en un poema en el que la voz del hablante surge desde la muerte:

II.
Harta del acoso y sus ruidos les devuelvo a la lápida.
No –digo, pido, imploro- no quiero ver más muertos.
Ellos se ríen señalándome:
“también estás muerta, tu nombre es una piedra fría,
esperando...”, (MVG, 2005, 26)

Igualmente, nos referimos a *La sed donde bebes*, donde encontramos un hablante cuya voz surge, según parece, desde la mesa de autopsias:

39.
¿Qué busca el tardío bisturí
allá en los restos de mi cuerpo?
¿Qué escarbas tú en lo inaudito
en el improbable latido?

Sólo pude cerrar los ojos
como quien silba transitando de culpa a cuna. (MVG, 2011, 58)

Retomemos el tema del hablante. Cuando pensamos en un proceso de comunicación encontramos un hablante y un oyente, es decir, un emisor y un receptor; en un diálogo tenemos igualmente un hablante y un oyente, cada quien tomando la palabra a su turno, por ello, si encontramos diálogo en la poesía podemos también pensar en un hablante y un oyente que se convierte en interlocutor; igualmente, si se trata de un monólogo, tendremos un personaje emisor en el papel de hablante. En su crítica, Mónica Velásquez utiliza precisamente el término “hablante” para referirse al enunciador del discurso poético, por lo tanto, utilizaremos el mismo término en este trabajo. Empecemos por escuchar la voz, o mejor, las variadas voces de los diferentes hablantes en la obra de Velásquez Guzmán, retomando –sólo para ordenar la danza y por la cercanía de la carrera de Literatura y de la ciudad toda con Blanca Wiethüchter- los tres pilares que Velásquez como crítica encuentra en su lectura de Wiethüchter: Primero) El hablante en proceso de autoconciencia; Segundo) Diálogo con el mito; Tercero) Diálogo con la historia.

3.1. Una voz fragmentada: Fundación.

En este punto resulta necesario puntualizar que, si bien alguien podría pensar que la lectura de la poesía tanto de Wiethüchter como de Hernández y Zurita, llevaría a Velásquez a aplicar sus observaciones a su propia poesía, el proceso sucede a la inversa: la polifonía que

conforma la poesía de Velásquez Guzmán es la que abre su mirada crítica para leer a estos poetas latinoamericanos. La atenta reflexión sobre los procesos de identidad personal que Mónica Velásquez encuentra -como crítica- en la poesía de Blanca Wiethüchter nos lleva a la lectura del primer poemario de Velásquez, *Tres nombres para un lugar*. En “Extranjerías en el lenguaje” la crítica indica: “[El poeta] Se sabe alienado en el nombre donde ha caído y por lo tanto se abre a otro decir, un lenguaje secreto y misterioso que se hará presente en sus palabras logrando que mientras diga aparezca él mismo conformado como poeta” (MVG, 2011b,110). El uso de un nombre que va marcando etapas-muertes nos remite al capítulo “Uno y múltiple: el hablante disperso, su “yografía”, su “travestismo”” de la tesis doctoral de Velásquez, en el que encuentra por lo menos cuatro hablantes en un texto de Raúl Zurita, uno de ellos llamado Zurita, del que dice: “La presencia de este recurso de nominación y de desdoblamiento presenta por lo menos dos problemas: la existencia de un diálogo interior del hablante que exterioriza una subjetividad en crisis y la puesta en escena del nombre del autor” (MVG, 2009, 228). Más allá del uso del propio nombre, enfatizamos el diálogo interior que la autora percibe como la revelación de una identidad en crisis, que necesita desdoblarse para confrontarse, decirse y buscar su unidad. Añade que “[L]a función de ese nombre, además, es mantener una identidad entre registros poéticos del mismo tipo. Su presencia nos obliga a pensar las relaciones entre los fragmentos donde aparece” (MVG, 2009, 231). Esa función unificadora e iluminadora de la fragmentación de la voz poética será la que nos guíe en la lectura del poemario de Velásquez, en el que encontramos, no tres nombres, sino uno para tres momentos, para tres muertes de un hablante femenino en busca de su subjetividad y su identidad. Podemos, al igual que la autora en Zurita, encontrar un desdoblamiento enunciativo, como si el hablante entablase un diálogo consigo mismo, como si su otro yo se dirigiese al nombrado tan sólo para narrar las etapas de una vida que implican, una a una, una muerte y el cumplimiento de un paso prefijado por el destino.

Es fascinante el uso del nombre Magdalena, el mismo que, siguiendo el imaginario popular sobre la historia bíblica, se refiere a la pecadora redimida María de Magdala, quien lava los pies de Jesús con sus lágrimas, por lo que popularmente se la asocia con el llanto y el dolor⁸.

⁸ Cabe hacer una digresión para referirnos a la aclaración del sacerdote Miguel Pastorino en su artículo “La verdad sobre María Magdalena: ¿fue una prostituta?” (*Aleteia*, (24-05-17) en <https://es.aleteia.org>), indicando que por una confusión se considera a María Magdalena como una prostituta arrepentida y penitente, pues el

El primer poemario de Mónica Velásquez muestra un primer quiebre, una mujer que vive varias vidas y por ende, varias muertes, pues el doloroso paso a una siguiente etapa equivale a la muerte de la anterior, siendo marcados algunos momentos por el cambio de voz enunciadora, fundando, de esa manera, la construcción de una poesía polifónica. Podemos hacernos eco de Ludwig Valverde y repetir que Magdalena parece escribirse a sí misma en el acto de ver su imagen en un espejo, un espejo que Rubén Vargas considera trizado. A partir del título encontramos una primera fragmentación de la voz poética, puesto que un nombre –sea cual fuere la cultura en la que se nombra- implica una identidad, marca rasgos que diferencian al nombrado de cualquier otro sujeto y, de alguna manera, le señalan un destino. Cargar a un niño con un nombre equivale a colgarle el rótulo de lo que se espera de él en cuanto a su identidad, conductas, valores y símbolos referidos al modelo de quien se haya tomado su nombre y también le carga el peso de tal modelo en su historia familiar o social. En este punto, es importante buscar el punto de vista de la psicología respecto al peso específico del nombre, para lo que recurrimos al artículo “Y vos, ¿cómo te llamás?”, de Juan Eduardo Tesone, publicado en *Página 12* el 3 de noviembre de 2011:

Un nombre nunca es indiferente, implica una serie de relaciones entre el que lo lleva y la fuente de la cual procede. En este sentido, el nombre de pila sólo es un nombre “propio” si se inserta en una historia simbólica familiar y social. En la elección del nombre de pila hay una inscripción y una transcripción del deseo parental. El nombre es el sedimento móvil de un mito familiar en suspensión que compromete al niño. Es el armazón, el cimiento, el zócalo de su futura identidad.

Tomamos una estrofa que viene acompañada por la carta de la muerte:

creciste y te me vas
acodada en tu sepulcro
después de mil lunas
comprendes
la pirámide desde la tierra
comprendes
el corazón, el mundo, tú
son tres nombres para un lugar (MVG, 2004, 64)

Papa Gregorio el Grande la mencionó en un sermón en 591 como si fuese la pecadora no identificada de Lucas 7:36, quien “llevó un frasco de alabastro de perfume, y poniéndose detrás, a los pies de él, comenzó a llorar, y con sus lágrimas le mojaba los pies y con los cabellos de su cabeza se los secaba; besaba sus pies y los ungía con el perfume”. (BJ, 1469) Por el contrario, en los libros de los cuatro evangelistas podemos comprobar que se la reconoce como una mujer que viaja con él y apoya a Jesús y a los apóstoles con sus bienes. Se habla más ampliamente de Magdalena en el punto 2.2. p.16.

En los dos últimos versos, Magdalena como lugar de enunciación recorre esos tres nombres/etapas: corazón, mundo y sí misma. El lugar que es nombrado es el lugar del ser, por lo tanto, encontramos tres lugares de enunciación. El epígrafe, con una cita de Clarice Lispector, nos da la pauta del motivo de la fragmentación: al darle un nombre se aliena al sujeto, por lo tanto, tres nombres implican una triple alienación. La poeta hace en “Extranjerías en el lenguaje” una lectura ampliada al respecto, remitiéndonos al cuento “Niño dibujando a pluma”, texto del que indica que:

... rastrea la arbitrariedad de la interpretación y la alienación que el niño sufre cuando empieza a hablar, cuando es leído por otro. [...] En cuanto el niño balbucea, hace coincidir su deseo con lo que nomina, por lo menos en los términos de una arbitrariedad significativa culturalmente determinada, ha entrado al mundo de los adultos; se ha hecho visible en él, se ha arriesgado a ser interpretado... en algún sentido, alejado de lo que era. Así, pensó Lispector, en otro momento, el mismísimo lugar del nombre, como alienación (MVG, 2011, 111).

Volvemos a Tesone: “En la elección del nombre de pila hay siempre un acto de creación que se recrea constantemente, a medida que el niño podrá hacer suyo su nombre”, el sujeto nombrado deberá apropiarse del nombre a medida que avance por la vida enriqueciéndose con sus experiencias, para así apropiarse de su nombre y de la vida que el mismo sujeto impartirá a tal nombre, con lo cual irá creándose una identidad que le será propia como el nombre al que se irá asociando. Sin embargo, el psicólogo menciona que “[s]e atribuye un nombre a un niño, pero a veces se atribuye un niño a un nombre” (2011). En tal caso, el nombre resultaría ser la imposición de un destino que, al igual que un hueco, debe ser llenado, todo lo cual se señala ya en el primer poema de *Tres nombres para un lugar*:

Cerrada la cicatriz
el día de los triángulos
con raíces en la tierra
nació una niña luna
para llenar el hueco de un nombre
Magdalena (MVG, 2004, 7)

Triángulos -tres lados- marcan, desde su nacimiento, un origen y un destino: la tierra, para una niña que, al igual que la luna, atravesará por distintas fases y deberá *ser* Magdalena. Ludwig Valverde encuentra en este poemario un “continuo paseo por la muerte” y un “constante esfuerzo del autorretrato que señala no una sino tres muertes”. Asumimos, como

ya se dijo, que el paso de una fase a otra implica una muerte y, evidentemente, encontramos tres muertes de Magdalena:

La primera, al acabarse la infancia y todo cuanto ella implica, se dice de la siguiente manera: “desvestida de niñez [...] cambia de piel como de nombre [...] su infancia, la primera muerte.” (MVG, 2004, 10) (El subrayado es nuestro). Cabe profundizar en la imposición de un destino de tierra para una niña nacida luna, es decir, un destino limitante y frustrante de inamovilidad para quien nació astro, puesto que las raíces enclavadas en el suelo no son más que un impedimento, una tumba, para un ser que estaba destinado a volar con libertad, lo que lo lleva a esta primera muerte.

La segunda ocurre cuando “el mago” que la ha amado en un encuentro cuerpo-cuerpo, quien “le pide el alma de una mujer / a quien llaman Magdalena” (MVG, 2004, 16), se va, la deja con “sólo una señal de muerte” (MVG, 2004, 21). Retomamos en este punto la imagen de la mano que Eduardo Mitre menciona en la página 6 del presente trabajo, que él considera símbolo de la escritura que permite escuchar las voces de la identidad propia y las de los demás. Debemos ir un paso más allá de lo dicho por Mitre, para ver que las manos son también una sinécdoque del cuerpo escindido, porque el cuerpo, al igual que la voz, sufre una permanente escisión. Encontramos esta división como tropo en la poesía de Mónica Velásquez Guzmán, la que se refleja no solamente en la multiplicidad de voces sino también en mostrar partes, trozos, extremidades, no el cuerpo como un todo único y entero. Por ello es tan duro el golpe del desamor que destroza cada parte de Magdalena: “la última estocada / tu rechazo / sobre cada uno de mis huesos / diluyéndome” (MVG, 2004, 32). Entonces, ya en soledad, con el “cuerpo sin magia” (MVG, 2004, 25) por el abandono del mago, enfrenta al espejo: “es hora de mirarte / Magdalena / hemos quedado a solas” (MVG, 2004, 28). En este verso la voz poética no es la misma que en los anteriores, el uso de “hemos” muestra el espejo que exige la mirada identificadora, introspectiva, la del (re)conocimiento, la del autorretrato.

La tercera muerte es la que cierra el círculo, pues cumple el destino prefijado en el primer poema, siguiendo la sucesión de las dos muertes previas:

una niña muerta te acuna
con cantos de ternura olvidados
una mujer está muriendo
después del autorretrato
la tercera muerte es otra vida
para unirse
para juntar las que fuiste
concluir el triángulo (MVG, 2004, 66)

El triángulo se cierra cuando Magdalena cambia su nombre, es decir, cuando encuentra su propia identidad; la voz poética es la de una de las Magdalenas que han ido muriendo en el proceso: “diciéndote adioses blancos / me quedo bajo la tierra con las otras / te vemos bautizarte / letra, palabra, poema” (MVG, 2004, 65), un proceso lento y dificultoso de bautismo, que va desde la letra, pasa por la palabra y luego, al hacerse cargo de su propia historia y dejando atrás las otras que no llegan a ser ella, arriba al poema. Un nuevo nombre, elegido por ella misma, marcará un nuevo destino: “te levantarás a cantarle al mundo / la versión propia de tu historia” (MVG, 2004, 63).

En su trabajo como crítica, Velásquez encuentra que “[L]a forma primaria de la preocupación por el otro nace de una conciencia de fractura interna.” (MVG, 2009, 33). Estamos, pues, frente a la fundación de un trabajo de paciente y amorosa escucha de la voz de un hablante que, en este primer poemario se sabe escindido, un hablante que va en busca de su identidad y en el camino enfrenta una y otra vez su propia muerte, sólo para asumir una nueva identidad, un nuevo nombre, con la correspondiente carga que tal nombre implica. Mónica Velásquez, en su texto “El cuerpo del cuerpo en tinta”, que forma parte del libro *Memoria Encuentro Diálogos sobre escritura y mujeres* dice, refiriéndose a este su primer poemario: “El libro me devolvió a varias de las/los que fui, y lo hizo como una caricia lenta pero profunda. Sin escapatoria posible” (Prada, 1999, 91). La poeta funda de esta manera su camino a la polifonía, pues no se limita a “narrar” la historia de un personaje –en este caso, Magdalena-, sino que, al dirigirse a la que cada vez llega a ser, marca los pasos hacia la unificación y el reencuentro de su identidad, lo que dará lugar a una nueva voz de la que el lector quedará en atenta espera.

3.2. Varias voces: Consolidación.

Para llegar al poemario *Hija de Medea*, ganador del Premio Nacional de Poesía “Yolanda Bedregal” del año 2007, la poeta ha debido recorrer un camino ascendente en la polifonía, permitiendo al lector escuchar, ya no una voz –por escindida que fuese-, sino varias, siguiendo diferentes momentos, situaciones y temas v.g. el doble. Se ve el avance a partir del primer poemario, *Tres nombres para un lugar* (cuya primera edición se publica en 1995), en el cual una voz escindida dice de sí, evidenciando la fractura de su identidad que menciona Vargas, para continuar con *Fronteras de doble filo* (1998), segundo poemario sobre el que el mismo Rubén Vargas en *Encuentro: Diálogos sobre escritura y mujeres* dice: “A partir de la imagen de las gemelas, la una y la otra, tan iguales y distintas, tan cercanas y lejanas al mismo tiempo, el lector asiste a la puesta en escena de un diálogo que crecientemente se multiplica y en cuyo centro late incesante la pregunta por la identidad, tan elemental como irresoluble; ¿quién soy?” (Prada, 1999, 227). En *Fronteras de doble filo* se hace presente nuevamente la voz escindida, es la voz de una mujer que, en respuesta a la trilogía cristiana, se dirige a Dios: “Soy / para cada una de tus caras / trinitaria como tu misterio” (MVG, 1998, 25); se declara “hija de obediencia y pan dulce” para el Padre, “madre de [s]us heridas ideales” para el Hijo y mujer de fuego y canto embrujado” para el Espíritu. En este poemario, como el nombre lo sugiere, se trabaja dos voces, que, de acuerdo a Rubén Vargas, se hacen más y multiplican el diálogo. Volvemos a “El cuerpo del cuerpo en tinta”, en *Memoria Encuentro Diálogos sobre escritura y mujeres*, en el que Velásquez Guzmán dice sobre su obra:

El poemario Fronteras de doble filo plantea otros retos, a veces más literarios, como las innovaciones en la voz y la intertextualidad; pero fundamentalmente como respuesta a esos miedos que habían sido conscientes después de Tres nombres para un lugar. Este libro es mi respuesta a mi educación católica, a las posibles nociones de amor, a la muerte y a la configuración del otro que podemos o no ser/podemos o no dejar de ser” (Prada, 1999, 91).

Nuevamente participamos del *Demoniaco afán* para leer *Fronteras de doble filo*, siguiendo el guiño intertextual que nos hace la autora al iniciar su ensayo “Bajo el signo del doble: Francisco Hernández y Blanca Wiethüchter”: “Quien nace bajo signo dual no le teme al doblez” (MVG, 1998, 119), que nos remite al poema I del libro: Las gemelas nacen en un mundo par [...] se ríen de tu sombra / y de tu miedo al doblez” (MVG, 1998, 9). Entendemos, pues, que la poeta –gemela también ella- escribe asimismo bajo el signo del doble, siempre dispuesta a escuchar y hacer audible para el lector la voz del otro. Julio de la Vega, en la presentación que hace en la contratapa del libro, el segundo poemario de la autora, establece:

El poemario Fronteras de Doble Filo de Mónica Velásquez Guzmán presenta la innovación del uso de varias voces dentro del poemario. Así, cada una de las secciones del libro aclara desde el título la presencia polifónica en sus voces para diferentes interlocutores como dios, el amor, la muerte, la otra y el lector mismo. (1998)

Evidentemente, los títulos anuncian la polifonía, pues no es sólo una voz poética la que se dirige al destinatario de cada sección: “Voces para el eterno”, “Voces para los pasajeros”, “Voces para la no venida”, “Voces para nosotras” y “Voces de frontera” (el subrayado es nuestro). La primera sección, “A Verónica” es la única que difiere en su título de las demás, sin embargo, al estar implícitamente dedicada a la hermana gemela de la poeta, se da por supuesta la presencia de al menos dos voces. La polifonía en esta sección se hace notoria en los poemas “Autorretrato 1 y 2”, que pueden leerse tal como se presentan en el libro: frente a frente, de manera que nos permita identificar en ambos una voz poética que hace una descripción de cada una en la primera estrofa, o mejor dicho, de la imagen que proyecta cada una de las gemelas. Esta voz así presentada puede ser la que diga la mirada de la otra, la que diga cómo ve cada quien a su hermana. En la siguiente estrofa, en ambos poemas, se introduce la voz de cada una, contestando en el “Autorretrato 1” a las afirmaciones que la voz de la otra hace sobre ella y en el “Autorretrato 2”, mostrando lo no visto de sí misma. Ambas voces concluyen mostrando su relación con la gemela. En la sección “Voces para los pasajeros” en *Fronteras de doble filo*, tal como resalta Julio de la Vega, se visibiliza la polifonía mediante la diversidad tipográfica utilizada para diferenciar cinco voces: letra simple para distinguir a una de las gemelas, itálica para la otra, mayúscula sostenida para la voz que funge de narrador, negrillas para uno de los amantes y un tipo diferente en itálicas para el otro, para terminar en un contrapunto de dos poemas (MVG, 1998, 66-67), ambos con la indicación “(A DÚO)” que, sin embargo, se presentan con la letra simple y la itálica, como si las voces masculinas (voces de los pasajeros) hubiesen sido incluidas o absorbidas por las de las gemelas.

El siguiente paso de la poeta la lleva a dar voz a varias otras, a las náufragas-viudas-abandonadas, quienes hablan en *El viento de los náufragos* (2005). En el capítulo llamado “La náufraga” elegimos el poema “Entre orillas” (pp.39-43) por enfrentar el siempre difícil tema del suicidio mediante un diálogo entre la náufraga y quien intenta salvarla, diálogo que se resalta mediante la grafía, donde la voz de la suicida se escribe en itálicas. Se podría incluso prescindir de la diversidad de letras pues los registros poéticos se hallan totalmente diferenciados, el tono y el ritmo que muestra cada uno permite percibir la angustia de la voz

viuda-abandonada en contraste con el desapego de la voz náufraga, es decir que la polifonía se evidencia claramente. Quien intenta ser el salvador es quien se siente abandonado, siente que sus intentos son vanos, que su apoyo y su amor se ven sobrepasados e invalidados por el dolor y la decisión de partir de quien quiere *ceder el arma* y su *carne*. Esa sensación se transmite al lector por el uso del pretérito perfecto simple al inicio del verso, pues la sonoridad de este tiempo verbal logra cargar de fuerza lo irreparable, lo que ya ocurrió y no da lugar a una reacción, a un cambio, ni mucho menos a una solución. Tal sonoridad marca asimismo un ritmo opresivo, “sentí...palpitó...cortaste”, semejan golpes que no pueden suavizarse con el predicado de cada oración, haciendo crecer la desazón y la angustia hasta llegar al último verso, escrito entre guiones como si el hablante se dirigiese ya no a la ausente sino a sí mismo.

Yo sentí cuando soltaste el timón
palpitó agitada mi angustia al imaginar tu severo salto
cortaste de tajo los puentes
durante años tejidos por tu ombligo
sentiste absurdo el telar de los encantos
porque viste frente a ti el fin obligado de los caminos. [...]
quise sacudirte la pena en los banquetes del goce
—sin prever, incauto, los filos de la ausencia- (MVG, 2005, 39-40)

En esta voz se escucha a quien ha sufrido el suicidio de un ser amado, es la voz de quien ha intentado darle al otro una razón —encantos, goce y el mismo hablante- para vivir, lo que no ha sido suficiente pues el otro utiliza su energía, su *terca pasión*, sólo para partir: Por su parte, el otro se siente “largado de la mano de Dios”, abandonado por ÉL, y esto es definitivo; en su estrofa suaviza el tono y baja el ritmo, lo que se siente por el uso del adverbio “definitivamente” que, por sonoridad hace el ritmo más lento y por significado obliga a una reacción que no es darse al llanto sino a la autodestrucción, al abismo, lo que este otro hablante hace decididamente. El pretérito perfecto simple también implica que lo ocurrido es irreparable, por lo que no cabe luchar, por lo que se debe abandonar las armas; ÉL soltó su mano, es un hecho, a lo que el hablante respondió de la misma forma inmutable, dándose al abismo.

*Cuando Él soltó mi mano definitivamente
en vez de llorar, me di al abismo
con la misma terca pasión. (MVG, 2005, 40)*

El primer hablante, quien ha sido abandonado, quien no ha podido evitar el naufragio de su niña amada, hace el recuento de sus esfuerzos fallidos y de su falta de palabras para decir el vacío y la ausencia:

Te cosí pecados y hechizos entre las costillas, en los bordes,
pero todo fue reverso, mi niña, mi negada nada. (40)

¿Con qué palabras contaremos, náufraga mía, este desierto [...]? (41)

¿Qué engaño oponer a tu vacío?
¿Cómo acompañarte sereno
arañando la impotencia
ante tu cuerpo despeñándose? (42)

Ella da respuestas, muestra sus llagas, sus dolores, sus escondites, no acepta las anclas que se le ofrecen y sigue adelante en su decisión de dejarse ir, de fluir/huir, es así, escuchando a ambos hablantes, que sentimos el doble filo de las fronteras recorridas:

*En la isla hallé mi cuerpo tomado por varios hombres
aguanté el asco y me vestí con él sin siquiera lavarlo. (40)*

*Espérame en los bordes mientras me enredo con los mares
aguárdame, vigía, mientras el rayo ahonda las espinas
y entiendo detrás de mi comprensión, mi soberbia
detrás de mi saber, mi miedo
detrás de la crítica, mi espejo
tras el placer, mi debilidad
mi enfermedad tras las letras
mi rostro detrás del verdugo (41)*

*No me detengas con el compromiso y la prudencia. [...]
No pidas quedarme por tus razones. (42) (El subrayado es nuestro)*

*Y será esta libertad titubeante el puerto
para hacer de la oscuridad otra morada
acariciar lo deforme, lo rencorosamente negado
cubrir de ternura sus reclamos, ceder el arma y mi carne [...]
aún sabiendo que no fui el remanso
en la tormenta de nadie [...]
y yo, que era mi fuerza, tiemblo transformándome
sin preguntar ya más por mí
hecha uno con el fluir de los ríos. (43)*

Si queremos pasar a hablar de *Medea*, habremos de recordar que en la mitología griega Medea era hija de Eetes, rey de Cólquida, y de la ninfa Idia, nieta de Helios (el sol). También se la

considera hija de Hécate, diosa de la hechicería, de quien fue sacerdotisa. Ovidio presenta el mito en *Las metamorfosis* y enfoca el relato en la inteligencia, habilidad, capacidad de engaño de Medea y en especial, en su magia; en cambio, la mención al asesinato de sus hijos se limita a un par de líneas que la juzgan y condenan: “... con la sangre de sus nacidos se inunda su impía espada / y, vengándose a sí misma mal la madre, de las arnas de Jasón huyó.” (Versos 397-398). El mito, entonces, se refiere a lo que se mencionaba líneas arriba: Medea es una mujer fuerte e independiente, con gran inteligencia y capacidad, que, por su desmedido amor es capaz de traicionar a los suyos, cobrar crueles venganzas y, por odio igualmente desmedido, es capaz de destruir a sus propios hijos.

En el poemario *Fronteras de doble filo* encontramos ya un antecedente de *Hija de Medea* en el capítulo “Hechicera” (MVG, 2005, 25-35), que consideramos importante, pues va armando la imagen de la hechicera haciendo énfasis en la capacidad performativa de su palabra, esa palabra capaz de emitir sentencias y capaz también de provocar amor en tanto respeto y/o veneración, tal como se ve en el poema VI, que recurre a las cifras cabalísticas – el cuatro y el siete, la tierra y el cielo- para convocar y sentenciar, para unir vida y muerte, para mostrar el conocimiento total, el saber que no se limita al lado cotidiano de la vida sino que abarca al reverso, a lo no dicho, a lo oculto:

Hechizar es provocar la cópula furiosa
de la muerte con la vida
mezclarles los olores,
grabarles los gemidos
para convocar a cuatro vientos
a siete mundos en tus siete cuerpos
es saber el reverso de los hábitos
y hablar, proferir la sentencia,
el amor lujurioso a la palabra. (MVG, 2005, 30)

Consideramos que el poema siguiente de *El viento de los naufragos*, el VII, es también un antecedente de la Medea de Velásquez Guzmán, pues en sus primeros ocho versos pinta una imagen de cazadora/depredadora para la hechicera: “A ésa hay que darle a veces algo vivo / sus manos lo saben cuando palpan el miedo del latido / sabe si es nueva la presa cuando la abre al mundo,” (MVG, 2005, 31). Se trata de la Medea que es capaz de asesinar a su propio hermano, la que empuja a las hijas de un enemigo a despedazarlo, la misma que “ríe divertida de ver galopar la incertidumbre”. El reverso de esta imagen se presenta sin pausa ni espacio

que separe los siguientes nueve versos de los anteriores, mostrando el contraste de personalidades de la hechicera y acercándola a la Medea que se enamora de Jasón, el llegado de tierras extrañas, el que la niega al buscar otra esposa, el que la obliga a suplicar para no ser desterrada, a implorar que sus hijos sean respetados: “A ésa otras veces le gusta andar de presa / se entrega a los llegados de extrañas tierras [...] se pierde en súplicas cuando la humillan de negación...” (MVG, 2005, 31). Este poema, repetimos, es un anticipo de la Medea de Velásquez, una y doble.

Debemos mencionar que después de *El viento de los naufragos* y antes de *Hija de Medea*, en la producción de Mónica Velásquez se da un cambio con “Carta impuntual a Manuel Ulacia” (2007), poema extenso que, de la misma manera que en “Sin la desconsolada distancia” toma la forma epistolar y a manera de homenaje resalta el conocimiento de la biografía y la obra del destinatario mediante el intertexto. Hemos mencionado el poema extenso, del que sabemos que es un poema largo, sujeto a una unidad temática, un poema que canta y cuenta. Velásquez nos dice al respecto:

Acaso sea el poema largo una “nueva épica”, donde ya no caben las narraciones de pueblos enteros sino la modesta hilada historia de las interioridades. Existe en estos textos un “reflexionar poéticamente” que frecuentemente lleva a la voz poética a transitar, a viajar, por una vida mirada desde afuera pero resuelta hacia dentro. (MVG, 2010, 49)

Siguiendo por el puente crítica-obra tendido por la autora, encontramos en su “Cita impuntual a Manuel Ulacia” los versos: “contarte que hay piedras descendientes y naufragas / atoradas en la garganta rezando en un hospital / porque duele rendirse a la evidente muerte del Padre” (MVG, 2007, 7), que nos remiten a la lectura que hace en *Demoniaco afán*: “Antes de que la muerte se lleve el origen: Padres y madres en la poesía de Eduardo Mitre, Cristina Rivera Garza y Manuel Ulacia”. El intertexto se visibiliza: en el poema “La piedra en el fondo” de Ulacia, la voz poética recupera el recuerdo del padre enseñándole a medir la profundidad de las aguas lanzando una piedra, de la misma manera que desciende el padre hacia la muerte, mientras el hijo avanza en el tiempo a través de sus recuerdos hacia la asunción de su homosexualidad frente al padre sumido ya en silencio mortuorio. Las menciones se suceden, la obra de Ulacia aparece en los versos de la “Cita impuntual”, se interiorizan en la voz poética que -tal como lo expresa Velásquez crítica- mira hacia dentro:

Ser diferente arde, Manuel, tú lo sentías [...]
Hablo contigo porque intuiste:

para saber de la vida hay que habitar los cuerpos [...]
Pero yo no quería, disculpa, hablar del hombre que amé y perdí
ni de la ciudad ausente que habita, de la que huyo.

Encontramos en la “Cita impuntual” las manos (cuyo uso enfatiza Mitre) como metáfora de cercanía de los cuerpos, del añorado contacto humano, lo vemos en aquella mano que juega sola al ajedrez, en la mano fría que la voz poética desea calladamente en su cuerpo; también encontramos la mano de la escritura que estrangula un papel en el que no logra decir, en el que no logra mostrar ninguna figura, ninguna imagen. Posteriormente llega *Hija de Medea*, publicado en 2008. A partir de lo estipulado en el marco teórico encontramos en este poemario tanto un monólogo dramático como una reelaboración del mito.

3.2.1. Monólogo dramático – Poesía dramática.

Retomando a Akram Jawad Thanoon, un monólogo dramático tiene un personaje central (usualmente alguien perteneciente a la historia, las artes o la mitología), distinto del autor y con “una característica significativa: su naturaleza censurable”. En el libro de Velásquez Guzmán el personaje central, al que Thanoon también denomina como hablante, es doble. Por una parte encontramos a Medea, princesa cólquida, nieta de Helios, conocida por haber dado muerte a sus hijos. Se cumple, pues, lo especificado por Thanoon: “El personaje nuclear suele representar un carácter cuyos puntos de vista y experiencia concuerdan poco con las normas aceptadas por sus contemporáneos, sobre todo si lo examinamos a la luz de su *status* social” (Thanoon, 2009, s/n). Por otra parte, encontramos a la hija de Medea, con su propio monólogo dramático, un personaje igualmente central y –en el libro de Velásquez Guzmán– censurable por su complicidad (ejercida a sabiendas y no obligada) con la madre. Continuando con la línea propuesta, de leer la obra poética en diálogo con la obra crítica de la poeta, iremos un paso más adelante de Thanoon, considerando *Hija de Medea* como “poesía dramática”, de acuerdo a lo establecido por la misma autora en *Demoniaco afán* respecto a las modalidades de integración de la alteridad en la obra de Francisco Hernández: “Entiendo por ella [la poesía dramática] el género que, manteniendo las características de la poesía lírica, incluye hablantes y/o personajes ficcionales cuyos parlamentos llegan al lector sin mediaciones ni escenificación. Es una categoría superior al género monólogo dramático” (MVG, 2010, 119). Nos adscribimos a esta idea pues el texto ya no se limita a un monólogo sino que llega a ser un diálogo.

De la misma manera que la polifonía en Hernández se hace presente en la poesía lírica, la encontramos en *Hija de Medea*, donde el texto no se limita a un “personaje principal”, no se sujeta a la voz y la revelación de un hablante, por el contrario, le da voz a los otros, a los que podrían hacer también su revelación. En primer lugar, es importante decir que la base del trabajo de la poeta es el drama de Eurípides, que especifica entre los personajes:

PERSONAJES MUDOS:

HIJOS DE MEDEA.

SOLDADOS DE CREONTE.

SIRVIENTE DE MEDEA.

SERVIDORES DE JASÓN. (El subrayado es nuestro)

Tal como anota Alicia Esteban Santos en su artículo “El prólogo de la *Medea* de Eurípides”, “los niños en la tragedia suelen ser personajes mudos, y únicamente dejan oír su voz en partes líricas en situaciones patéticas” (Esteban Santos, 2014, 171), Eurípides, en su *Medea*, no da a los hijos más que las pocas líneas de la siguiente cita, en las que piden ayuda para salvar sus vidas:

UN NIÑO DENTRO

¡Ay de mí!

CORO

¿Oyes la voz oyes al niño? 1273

¡Oh miserable mujer desgraciada! 1274

UN NIÑO DENTRO

¡Ay de mí! ¿Qué haré yo? ¿Cómo escapo a mi [madre? 1271

OTRO NIÑO DENTRO

No sé; hermano querido; pues perdidos estamos. 1272

CORO

¿Entro en la casa? Creo que debemos 1275

darles ayuda.

UN NIÑO DENTRO

¡Sí, favor, por los dioses! ¡Que lo necesitamos!

OTRO NIÑO DENTRO

¡Estamos en la red y el filo de la espada! (Eurípides, *Medea*)

Siguiendo con la atenta escucha, tomamos en consideración la última de las dedicatorias de Mónica Velásquez Guzmán en *Hija de Medea*: “A la Medea de Lars von Trier”. Como vimos líneas arriba, Eurípides propone a los hijos como personajes mudos (Séneca, por su parte, no menciona a los hijos en su *Medea*, ni siquiera los incluye como personajes mudos); en la película de von Trier, en cambio, se le da al hijo mayor unas pocas líneas más que, a diferencia de la desesperación del niño menor al ser ahorcado, son palabras de apoyo y

comprensión hacia la madre. Al decir que él comprende lo que está ocurriendo y al pedirle a Medea su ayuda sólo para colocarse correctamente la cuerda alrededor del cuello, este hijo gana en el film una voz determinante, ausente en la tragedia griega; con tales cambios el personaje cobra fuerza, peso dramático. En esta senda, la autora va mucho más allá, dándole voz a la hija asesinada de Medea, armando un texto de poesía dramática, en el que escuchamos a tres personajes: Medea, la hija y un coro similar al coro de las mujeres corintias, este último con unas pocas líneas. Cabe resaltar las evidentes diferencias con los personajes del drama de Eurípides: Jasón no tiene voz, no la tienen tampoco la nodriza, el pedagogo, Creonte, Egeo, ni el mensajero. Sólo como acotación, Séneca tiene seis personajes en su drama: Medea, Jasón, Creonte, la nodriza, un mensajero, y el coro. Los personajes de Velásquez Guzmán se cuestionan, se justifican, se enfrentan. Son las voces del mito que ya no se centran en la terrible reacción de Medea ante la traición de Jasón y sus ambiciones políticas, son las voces de los hijos por los que habla una hija, la voz de un coro que enfatiza, aclara, juzga y opina. Al respecto, vale la pena repetir cuanto Juan Carlos Orihuela concluye, en la contratapa del libro:

Voces poéticas que entablan un contrapunto onírico cuya torsión poética transgrede el mito, desnudando las contradicciones más íntimas de almas asoladas por la nostalgia, el exceso y la ausencia, *Hija de Medea* es un canto de resurrección que se inmola y levanta al mismo tiempo en el vigor del lenguaje. (2008)

Los personajes se van estableciendo con sus luces y sombras. En el primer poema del libro (MVG, 2008, 11), la voz de Medea define el doble papel de la hija como víctima de la venganza que quiebra la ley del amor materno y como ofrenda redentora, parangonándola con Edipo, víctima del destino, así como víctima y victimario de su padre, y con Job, víctima de las pruebas que su Padre le presenta para comprobar su Fe, todos ellos cumpliendo *el oficio del buen hijo*.

En el poema 1., se establece una separación entre los roles de mujer y madre que corresponden a Medea. La mujer es quien ejecuta la venganza, la madre es quien se duele por la pérdida de quienes formaron parte de su cuerpo y de su vida. La hija es quien se dirige a sus hermanos diciendo: “Ella –y no la madre- nos hizo eso. / Ella –y no la madre- dispuso los filos en la garganta.” El coro ratifica la separación de roles: “Fue la madre y no ella quien lloró después a sus hijos / sintió cómo lento el vientre se le moría más suyo / sin susurros, sin

palabra.” (MVG, 2008, 13). La última línea incide en el horror del silencio por el dolor de la pérdida, el horror para el que ya no hay palabras.

3.2.2. Reelaboración del mito.

En este punto retomamos la tesis doctoral de Mónica Velásquez en su crítica sobre *Ítaca* de Blanca Wiethüchter: “El diálogo con la memoria literaria y, por lo tanto, con la tradición, se establece como la posibilidad de reescribir no sólo un personaje, sino también un mito.” (MVG, 2009, 126)⁹ Mircea Eliade, en su libro *Mito y realidad*, brinda una definición que a su parecer es “la menos imperfecta, por ser la más amplia”: “el mito cuenta una historia sagrada: relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los acontecimientos” (Eliade, 1973, 18). Considera además que, al tratarse de seres sobrenaturales que con sus acciones dan lugar a una cierta realidad que incide en el comportamiento humano, se trata siempre del relato de una creación. Eliade amplía este aserto cuando se refiere a los mitos de sacrificio y destrucción, pues se trata de la necesidad de un retorno al origen, una muerte que devenga origen de nueva vida, logrando una renovación cosmogónica. Por este motivo los mitos de fin del mundo implican el fin de cierto mundo conocido y el nacimiento de uno nuevo. Eliade aclara también que el “mito no es, en

⁹ El prólogo de Begoña Pulido para el libro *Mito, utopía y memoria en las literaturas bolivianas*, nos permite trabajar el mito desde otro punto de vista, el del deseo:

No siempre los vamos a entender [a los mitos] como relatos, narraciones que explican el origen de un grupo cultural, cómo surgió un pueblo y cómo ha llegado a ser lo que es hoy; cuáles son sus dioses o en general su visión del hombre y del mundo, así como la relación entre éstos. Los mitos no son sólo relatos de origen o narraciones cosmogónicas; el hombre ha seguido elaborando mitos que perfilan las carencias, los deseos (Pulido, 2013, 12).

Eurípides muestra el deseo de Medea de terminar con la pertenencia a un esposo/amo que resulta ser dueño de su cuerpo, sus decisiones, su familia y su vida toda. Asimismo, desea terminar con los roles impuestos por la sociedad, el de esposa sumisa -supuestamente dichosa por permanecer en su hogar- y el de madre abnegada, que ve sus capacidades y su vida sujetas a un hombre:

De todas las criaturas que tienen mente y alma 230
no hay especie más mísera que la de las mujeres.
Primero han de acopiar dinero con que compren
un marido que en amo se torne de sus cuerpos,
lo cual es ya la cosa más dolorosa que hay. [...] Y dicen que vivimos en casa una existencia
segura mientras ellos con la lanza combaten,
mas sin razón: tres veces formar con el escudo 250
preferiría yo antes que parir una sola. (Eurípides, *Medea*) (El subrayado es nuestro)

sí mismo, garantía de “bondad” o de moral. Su función es revelar modelos, proporcionar así una significación al Mundo y a la existencia humana” (Eliade, 1973, 163).

Mircea Eliade menciona las objeciones de Elio Theon sobre el mito de Medea, pues Theon planteaba la imposibilidad de que una madre asesine a sus hijos, peor aún, objetaba el cómo, el dónde y el porqué de sus actos, considerándolos inverosímiles. Sin embargo, el mito pervive, así lo vemos en la cita de Séneca incluida entre los epígrafes de *Hija de Medea*, mostrando el mito en su totalidad: “Medea no sabe / poner freno al odio, / ponerlo al amor”. Al ver el segundo epígrafe encontramos a la hija de Medea, el ángel que se deshoja al dejar sus demonios, lo que nos dice que estamos ante una reelaboración del mito: ya no se trata de Medea, una mujer de pasiones desenfrenadas, en el poemario hablamos de una mujer –la hija- que comprende las pasiones de Medea separando madre y mujer para, perdonando, hallar la paz.

El libro de Velásquez Guzmán lleva a repensar el mito, actual y generalizado, que muestra a Medea simplemente como una mujer obnubilada por los celos y el despecho, remitiéndonos a un detalle: Medea significa “la pensativa, la que reflexiona”, incluso “la que intriga a través de sus pensamientos”. El drama de Eurípides sirve de punto de partida a la poeta para hacer énfasis en la sabiduría que caracteriza a Medea, sabiduría que se equipara a la hechicería, a la brujería. Su heredera, la hija de Medea, se sabe bruja, por lo tanto, dueña del saber. Así, pues, se reelabora el mito en *Hija de Medea*, mostrando a Medea como bruja-sabia y separando sus roles de madre y mujer. En el poema 10. del libro la hija se muestra consciente de lo que es (bruja, hija de brujas) y de lo que debe hacer en el marco de la venganza de “ella”, la mujer:

Intuía cómo movería las piezas.
-Bruja, hija de brujas, yo sabía-
Descifraba el tiempo que demora el veneno en concebir
el lugar destinado a los niños ingenuos
la impotencia en la furia de la diosa ella... (MVG, 2008, 33)

En cuanto a la relación con su padre y su madre, la hija posee igualmente el conocimiento de lo que es y de lo que debe hacer: “-Pero yo, bruja hija de brujas yo sabía- / Lo adiviné temprano: había que odiar al padre Jasón”, odiar al padre por los motivos de la mujer pero también por los propios, por el abandono y el desapego que sufre y sabe que va a sufrir. Por contraste, sabe que “Había que perdonar las locuras de ella, Medea, / La de los conjuros

contra los obstáculos, la salvadora.”, sabe que debe perdonar a la mujer que, al vengarse, considera sus actos salvadores, redentores. Como parte de la reelaboración del mito la hija toma también para sí misma el papel redentor:

Odio su afán redentor
Porque aísla, obliga al mismo gesto,
-Pero bruja hija de brujas yo sabía- [...]
Mientras mi carne se abría
La sangre del chivo [expiatorio] trepaba el aire
en red de interminables fugas. (MVG, 2008, 33) (El subrayado es nuestro)

En este mismo poema vemos que la hija, a fuer de su impuesto papel de redentora, se convierte en chivo expiatorio¹⁰, pues está en medio de la crisis entre Medea y Creusa, hija de Creonte, ambas desean a Jasón y la víctima propiciatoria será la hija, inocente de todo el problema. Este giro se hace patente en el poema de la página 11, en el que habla Medea, consciente del destino de su hija:

Pago el precio de volver a mí:
tú, mi niña, irás a la muerte
en ciega cruz repetirás el oficio del buen hijo
para que toda ley tenga su quiebre
y todo vengador su redención

(Tan inútiles las verónicas al oráculo
¿verdad Edipo?
Tan despiadados los caminos del Padre
¿verdad Job?
Tan sedienta de sangre la boca de la muerte
¿verdad hija?)

Y más aún, la hija de Medea se hace cómplice, apoyo y emisario. En la tragedia de Eurípides, Medea envía a su rival un velo y una corona envenenados, siendo los mensajeros sus propios

¹⁰ En su teoría antropológica, René Girard considera el deseo como motor de la cultura. Define como “rivalidad mimética” el deseo de apropiarse de aquello que tiene el sujeto al que se toma como modelo al que se quiere imitar. La frustración del deseo no consumado genera violencia. Esto ocurre entre grupos humanos que desean lo que el otro posee, así, el otro resulta ser, al mismo tiempo, modelo admirado y rival odiado. En este contexto, la violencia es frenada por la unánime elección de un chivo expiatorio al que se considera la causa del desorden, luego, el sacrificio del chivo expiatorio pone fin a la crisis por el hecho de que su elección ha sido unánime. El ejemplo que pone es Edipo, quien se considera culpable de la peste en Tebas por haber cometido asesinato e incesto. (Girard, René. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama. Trad. Joaquín Jorda.)

hijos. Mónica Velásquez Guzmán retoma este momento y lo suma a lo que ocurre en la película de Lars von Trier, en la escena en que Medea ahorca a sus hijos:

Cómplice de mi madre cuando es la otra
vi fascinada un velo corroer un cuerpo y un engaño.
Colgué la cuerda y di ánimo a mis hermanos.
Tensé el nudo con la misma ceguera del demasiado amor. (MVG, 2008, 41)

En el poemario de Mónica Velásquez Guzmán, la hija cómplice es quien coopera a la mujer, es quien lo hace porque ve en las acciones de Medea una eneguedora demasía de amor, participa en tales actos no por apoyar la venganza sino el excesivo amor. Esta hija muerta retorna y cuestiona, enfrenta, con voz dura, a Jasón en el poema 24.: “Padre / no esperes de mí sino la misma indiferencia / cuando llorosa y perfecta rogué tu abrazo” (MVG, 2008, 64). También condena a Medea en el poema 25.: “Y tú, madre, / allá en la asoleada culpa / no esperes de mí sino lo que diste / la misma permanente insatisfacción” y a esta voz que reclama la falta de amor y aceptación, el coro, marcado por una grafía diferente, la refuerza: “*la misma falta de piedad*” (MVG, 2008, 65).

La hija ha pasado por diferentes etapas, ha vuelto de la muerte, ha cuestionado, juzgado y condenado, ha aceptado y comprendido, ha dado un paso más allá al asumirse como chivo expiatorio; se ha dirigido a Medea como mujer y como madre para, finalmente (en el poema más conmovedor del libro), abandonarse a la madre pidiéndole, no la vida que implica el dar a luz, sino la paz de la muerte: “Abre la oscuridad, mamá. / Ciérrame los ojos” (MVG, 2008, 99).

Consideramos que con *Hija de Medea* se llega al punto más elevado de la escritura de Velásquez Guzmán, con un manejo fino y cuidadoso de la polifonía, que nos permite escuchar a las hablantes y a través suyo, enfrentar tiempo y espacio de la obra, descubriendo en sus monólogos la actitud y el temple de ambas. Escuchamos a Medea y a su hija, ambas con la profundidad del personaje dramático redondo, tridimensional; encontramos la imagen de Medea y de su tiempo sin tiempo, por ello, consideramos que en *Hija de Medea*, inscrita en el poema dramático, se consolida la polifonía que se ha ido trabajando a partir del primer poemario.

3.2.3. Diálogo con la historia.

Creemos importante dedicar un amplio espacio a *El viento de los náufragos* porque no dialoga con la época “feliz” (léase gloriosa, victoriosa, creadora), por el contrario, se acerca al testimonio sobre las épocas más oscuras de la historia. Las dictaduras en el país y en la región reprimieron, persiguieron, secuestraron, torturaron, asesinaron y desaparecieron a sus víctimas. Las víctimas desaparecidas y/o muertas, a decir de Giorgio Agamben, siendo ellas mismas las pruebas de la violencia ejercida por el poder, no pueden testimoniar desde el interior de los hechos. Asimismo, sus familiares, como los supervivientes en general, no pueden decir lo que no han vivido, es decir, no pueden testimoniar *desde el exterior*. Ante la necesidad de decir el horror ocurrido, dice Agamben que “el testimonio es el encuentro entre [estas] dos imposibilidades de testimoniar” (Agamben, 2005, 39). Siguiendo con la sección “Desaparecido sur”, en el poema I se resuelve la doble imposibilidad de testimoniar, pues la voz recuperada es la de la víctima, la de una mujer desaparecida y muerta, que asume la voz –desde el interior- de todas las mujeres muertas y desaparecidas. Asimismo, Velásquez apela al recurso de la colectivización del hablante que encontrara en Wiethüchter, pues la hablante del poema es una “entre muchas otras”:

Me han contado que me buscas,
entre muchas otras, enloquecida,
me han dicho que hablas con mi niñez a solas
y las balas perdidas te parecen mi grito:
la única voz que me imaginas. (MVG, 2005, 67)

Por si crees que son fantasmas, lo desmiento, soy yo.
[...] con los huesos que nos van apareciendo. (MVG, 2005, 68)

La hija desaparecida sabe que la memoria de su madre la mantiene presente en el día a día, buscando recuperar lo cotidiano en el gesto de mantener su sitio en la mesa y en la vida:

Sé que tu mano le discute a la memoria
cuenta mi puesto en la mesa
y lo quita después la lágrima.
Sé que me recuerdas y convocas
que me eliges olores, sabores
deshojas almanaques retando al tiempo
caminas las manecillas y ruegas a nuestro Dios. (MVG, 2005, 67) (El subrayado es nuestro)

La víctima escucha (suponemos que tanto a los vivos como a los muertos) y si bien el poema no otorga voz a la madre -lo que resalta la ausencia de la desaparecida por la imposibilidad

de escuchar su respuesta-, al decirle la hija a la madre lo que “dicen”, lo que “le han dicho” sobre ella, y especialmente cuando repite lo que sabe que la madre dijo, le otorga voz a la madre, con lo que se da voz a los sobrevivientes, a los familiares de las víctimas. Es importante resaltar la búsqueda de la vida de la ausente que la madre emprende, en su figura, ideas y detalles, todo aquello que emula y repite como gesto de resistencia:

Sé que miraste de frente a la distancia
y con fuerte palabra le advertiste:
“No te atrevas a dejarla sin mí”.
Dicen que andas con mi lucha
con mi mala facha, mi afán de hijo
para un mundo que ya no existe.
Me han dicho, mamá, que casi te has hecho la que yo era
y me he conmovido, y he llorado, orgullosa de tu locura. (MVG, 2005, 67)
(El subrayado es nuestro)

El silencio de la madre en el poema confirma la imposibilidad de testimoniar desde el exterior y confirma un rasgo que acrecienta el horror: quien sobrevive carga con la culpa de haberlo hecho. En este poema la víctima comprende, agradece y de esta manera, redime al sobreviviente:

Por si temes que no te haya comprendido, lo advierto:
sé que era tu adiós, como el de Pedro, la negación necesaria
para redimir un cuerpo que ya caminaba en su cruz.
Qué gracias podría haberte dado,
qué adiós efímero para abrazarte ahora con el aire,
con los huesos que nos van apareciendo. (MVG, 2005, 68)

Retrocediendo, en *Fronteras de doble filo* encontramos ya la voz de una mujer incapaz de salvar al Cristo, tal como se dijo, una sobreviviente que se siente culpable por serlo, pues asume que “por nosotros” ocurrió el sacrificio. Es, probablemente, la voz de Magdalena que va haciendo la cuenta regresiva de las siete palabras que concluirán en la ausencia, en el silencio, en decir que “hoy todo pasó sin él”: “seis palabras / su padre no le salva / ni yo / de ese abrazo inmóvil de madera (MVG, 1998,19). Esta hablante va mostrando, denunciando todo lo ocurrido a manera de flashes mientras él “se muere, pasa todo” para llegar a reconocer que “lloramos: por nosotros se va”.

Se ha dicho, tras el horror de la segunda guerra mundial, que ya era imposible la poesía, sin embargo, Agamben refuta: “No son el poema ni el canto los que pueden intervenir para salvar

el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema” (Agamben , 2005, 36). En toda la sección se testimonia, se le da voz a quien no la tiene porque se la han arrebatado, se preservará la identidad de la víctima porque se le dará nombre y a través del nombre será posible recuperar su memoria, tal como ocurre en el poema XI: “En ese momento dijiste mi nombre / supe que lo tenía / lo repetí muchas veces, suavemente, para no gritar” (MVG, 2005, 78). Si bien la polifonía –aparentemente- está exenta en esta parte del poemario, debemos recordar que frente a los momentos de mayor horror histórico es el testimonio el que da voz a quienes la han perdido, da nombre a quienes se ha querido suprimir o invisibilizar arrebatándoles su identidad. Mónica Velásquez Guzmán dictó un taller sobre este tema en septiembre de 2011 en el Centro Cultural y Pedagógico Simón I. Patiño, llamado “La poesía ante el horror histórico”, en el que hizo énfasis en la capacidad que tiene la poesía de restablecer la identidad y la voz de las víctimas. La poesía en función de testimonio se hace palabra de resistencia contra los silencios históricos, palabra que se quiebra ante lo vivido, palabra que se siente insuficiente pero que acaba restaurando la humanidad de los actores de los tiempos en que el dolor quiebra el discurso, recobrando la memoria que vence a la muerte.

3.3. Ninguna voz: Silencio.

*Yo, el lenguaje, estoy aquí
pronunciando a favor mío la propia desaparición.
Fernando van de Wyngard*

Hemos tomado, para empezar este punto, el primer epígrafe del poemario *La sed donde bebes* para reflexionar sobre la desaparición del lenguaje. Si se piensa en que la ausencia de voces, el silencio, equivale a la muerte, podemos concluir que dejar de decir, callar, sería también una forma de morir.¹¹ La contratapa del poemario *Abdicar de lucidez* dice:

¹¹ Consideramos que el poemario publicado con anterioridad a *Abdicar de lucidez* se dirige ya hacia el silencio. *La sed donde bebes*, desde su título oximorónico, nos lleva a pensar en una sed incurable, tan fuerte que se bebe a sí misma, matándose y renaciéndose, en una sucesión que sólo puede terminar en el silencio. Este poemario es el diálogo entre las dos secciones del libro, cada cual un poema extenso: “Quiero morir pero no estoy pudiendo” y “Quiero vivir pero no estoy pudiendo”. A decir de la poeta: “Son más o menos dos largos poemas que se van intercalando; en el primero se expresa la angustia de no haber, de no tener sitio ni en el cuerpo, ni en el nombre, ni en el mundo, y en el segundo va naciendo la palabra poética, un sitio y un amor hacia la vida”. En la primera sección, en el poema 20. (MVG, 2011^a, 33), se dice la imposibilidad de haber, donde el cuerpo ya no retiene lo que se le impone: “Implantes que no encajan / nombres que yacen prescritos”, nada externo es aceptable. Si nos detenemos en los significados de la palabra “prescribir” encontramos que los nombres que podrían *ordenar, recetar, ordenar remedios*, han visto sus *derechos, acciones y responsabilidades* extinguirse.

Abdicar de lucidez tiene un precio y tiene una historia. Negarse a ver. Negarse a saber. Negarse a vivir o a morir. Habitar la soledad del puro desarraigo. Rendirse al animal. Afrontar que es en el lenguaje roto donde se eleva nuestra morada. La búsqueda del sentido y la constatación de que éste no existe es el faro de esta poética.

Para quien se ha abierto permanentemente a la voz del otro resulta particularmente difícil pensar que el lenguaje se ha quebrado y no la contiene más. En la lectura de poemas del 28 de julio 2017, Mónica Velásquez respondía a la interrogante de por qué su escritura es tan “oscura”: la cercanía de la muerte deja marcas. El mirar a la muerte a los ojos –más de una vez- hace que su poesía no sea luminosa, no pueda serlo, y, por otra parte, el mirar la historia y el presente de lugares amados, como lo son los países boliviano y mexicano para la poeta, por momentos la invita a cerrar los ojos y callar, pues no hay palabra que pueda decir tanto, cayendo en la impotencia, el silencio se impone. Es lo que leemos en el poema 1 (MVG, 2016, 47-49) de la sección “Tabú homicidio (Para México)” de su último poemario: “allá en tierras otrora intensas / nadie dice pero se van contando [...] a trozos sin trazo desgrafiada mano”, donde el hablante regresa al lugar donde ha vivido para ver que suman los muertos y desaparecidos, se van contando pero no se dicen, las manos no tienen grafía/palabra para denunciar o al menos hacer visibles las muertes. Para que el hablante guarde silencio otro se le impone: “no busques a tu hermano / ni la tumba, ni la ley. aquí no falta nadie.” Un guiño escritural se hace notorio: la puntuación en el verso del opresor/victimario cuando dice que aquí no falta nadie ¡y punto!, lo que puede aplicarse tanto al hermano desaparecido como a la ley. La voz (se) pregunta, “¿qué haces, entonces, cuando abres la puerta?”, qué hacer cuando se llega al lugar entrañable y se enfrenta tanto dolor, qué hacer con todo lo que se ve y se siente y peor aún, al partir (porque no se queda allá), “¿qué haces, entonces, cuando cierras la puerta?”. Por otra parte, siempre hay otro que pide, que exige soluciones; la poeta citó en su charla: “quieren un cáncer para sanear el país” y podemos, en este trabajo, seguir el poema 8 de su poemario *Abdicar de lucidez* sumando esos pedidos de medidas drásticas, un cáncer para el heroísmo, “para llevarse el dios a la boca mientras no soportamos ver”; un cáncer para reunir a los amigos para reunir y aquilatar “a las palabras, por fin, a los silencios”;

Concluye o se extingue una carga, obligación o deuda. Se extingue el nombre y la (carga de) alienación que implica. Al cuerpo no le cabe ninguna imposición: “el cuerpo expulsa lo que atormenta, / lo que huele mal, lo que imponen.”. Todo se extingue, se destroza, ya no cabe ningún orden, ninguna palabra.

“quieren un cáncer para entender / cómo crece el mal tan callando¹²” y un cáncer para reparar, para curar al país “para dar porqué al enemigo y la frontera / para peregrinar hacia las farmacéuticas / para decir hay muerte. y nacimiento. y nombres limbos” (el subrayado es nuestro). El cáncer puede ser una argucia para no ver y también para darle valor, al fin, a la palabra y al silencio, y para decir la vida y la muerte. El hablante no acepta lo que otros quieren, “ni quiero, mucho menos, despedirme de vos / debiendo argüir éste u otro motivo”. El hablante se dirige a un tú que parece ser un personaje conflictivo para el entorno, que sí puede o se permite decir y actuar sin la necesidad de un cáncer para hacerlo. Ese tú no se constituye en interlocutor, con lo que el silencio gana fuerza y peso.

Este libro resulta el más intimista de la autora, sin embargo, se permite la intromisión de otras voces, que ya no entran en diálogo pero sí están presentes. La voz poética del poema 1 de “Tiempo de arándanos” enfrenta un tiempo de dolores irremediables: “Tiempo éste de cuervos y mandrágora / cuando mueren los abuelos / los hijos no tenidos ya no serán / la mano palpa el seno izquierdo”, por lo que la palabra se hace difícil: “dicto versos ilegibles, olvidables / con esta rabia intestinal y el cuaderno en blanco” (MVG, 2016, 9). El primer verso nos lleva a pensar en traiciones, por eso de *cría cuervos y te sacarán los ojos*, luego, las ausencias de los muertos y de los no nacidos impulsan el deseo de escribir pero la rabia y el dolor sólo conducen al silencio, dejan el papel en blanco. En el poema 2 crecen la furia y el odio del propio nombre¹³ o de sí mismo —éste silenciado por una tachadura—, sin embargo, no es posible “entregarse nomás al exabrupto”, pues la censura de los otros que juzgan y dicen lo que debía haber hecho para limpiar (¿borrar?) “el dolor callado con el que te sepultaste” silencia de tal manera al hablante, que se dice a sí mismo “*tengo miedo de mí tan calmo estoy*” (MVG, 2016, 10).

¹² Cabe resaltar el intertexto con los versos 4, 5 y 6 de “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique: “cómo se pasa la vida, / cómo se viene la muerte / tan callando;”, así, el mal llega tan silencioso como la muerte. Se puede leer el texto completo En: http://www.rae.es/sites/default/files/Coplas_a_la_muerte_de_su_padre.pdf

¹³ En *Tres nombres para un lugar* encontramos ya la urgencia de borrar un nombre y no solamente tacharlo, sino desaparecerlo definitivamente: “un nombre tachado mil veces / será quemado para siempre / en la plaza pública y sin rituales / dicen para que escarmienten / (quien es el que olvida y quien es el que / nombra) (MVG, 2004, 64) (El subrayado es nuestro)

Las tachaduras en este poemario nos cuestionan: ¿Qué se tacha? ¿Qué es lo que se quiere negar/eliminar/disimular? “la mano verifica contorno excesivo / ~~bulto, rencor, tal vez...~~” (MVG, 2016, 9), ese contorno excesivo queda como verso final del poema 1, la mano queda suspendida en su afán de tacto, impedida de tocar el bulto (tal vez un tumor), la forma, el sentimiento de rencor o cualquier otro, eliminada –borrada- la posibilidad al tachar el tal vez. En el poema 3 se tacha el tiempo: “un vagido ~~desde octubre~~ no ha parado de gemir”, y una acción: “[Los urbanistas] ~~suman piedra sobre piedra y gota sobre gota~~” mientras el cuerpo habla: “los órganos también enarbolan su cuerda vocal” (MVG, 2016, 11). Una referencia histórica, un octubre negro que causa dolor y ese cuerpo que no para de quejarse, un dolor que se hace grito y “llanto copioso” frente a una urbanidad/urbanización muy civilizada que va imponiendo el silencio muy de a poco pero de manera continua e intenta “una sanación –ojalá gramatical”, la sanación de una palabra hoy ausente, frente a los rebeldes pabellones auditivos que de quien no se calla y no olvida. Se tachan los cuerpos, los dolores, las quejas y, por supuesto, acallándolos se los hace más visibles y audibles en su denuncia imparable. Se tacha un huso horario para tachar la emboscada (p. 7), se tachan las enaguas enredadoras y enredantes y las horas orgiásticas para convertir el deseo en pulsión de muerte que se refugia en su ritual (p. 14), y por el otro lado, por el lado de la voz a la que se intenta someter y acallar, se ofrece la ofrenda del afuera para recuperar el adentro pidiendo una tregua con un poco de té. Por este otro lado se tacha tanto que se cae en el silencio para poder aún oír, sentir el propio dolor y dar, tal vez, nueva vida.

ofrendar el afuera: grito, insulto, risa, gesto, voz
~~conjurar el afuera: náusea, diarrea, sarpullido, calambre~~
 recibir el adentro: oír, dolerse, arder, gestar
~~invertir el adentro: alfabetizar la entraña, profetizar o morder~~
 [...] callen tanta polea. alguien sirva un poco de té (MVG, 2016: 18)

En el poema 4 la ira creciente, la ira que no se puede decir, se torna amenaza: “no sabes en qué forma asestará la ira / este enojo resistente a ser palabra” (MVG, 2016, 12). En esta sección el hablante se enfrenta a su vida, a las decepciones, a la enfermedad y a su vejez como camino hacia la muerte, por ello la palabra se le dificulta, así se entiende en el poema 9: “un verso síntoma entre las garras / ahora, bajo escombros de mí, / *con tres aves*

*suspensivas*¹⁴ (MVG, 2016, 19). Los puntos suspensivos son aves dispuestas al vuelo, no permitirán que el verso diga la decadencia del cuerpo. Este comentario cobra mayor fuerza al ser emitido por otra voz –por ello el uso de itálicas-, para que se acreciente el peso de los propios escombros. Toda esta ruina se resume en el poema 10: “He / pues / ahí /el último puñado de palabras para el nombre:” (MVG, 2016, 20), pero el nombre no se dice, sólo sucede un acercarse a lo divino, a un dios que quita y tala pero que calladamente permite/obliga volver a retoñar:

sé que Dios se muestra en todo esto
(esa manera de quitar es pariente nuestra)
[...]
sé que Dios se esconde en todo esto
(ese retoñar de la tala es nuestra semejanza)

La escritura se hace necesaria, debe decir de la consumación, del tedio, de las ruinas que reaniman los leños del templo, la escritura debe decir de la muerte que acalla, del silencio, de los golpes que quitan la vida y del deseo de retoñar, será el poema el lugar ceremonial para acallar la palabra; allá está el cuerpo –en su finitud- para hacerlo:

dos manos arden en su única
tarea
escritural [...]
y he ahí el poema: sitio de las ceremonias (MVG, 2016, 21)

No sólo el cuerpo, la pertenencia a un grupo humano y el poema mismo terminan. Retomamos *La sed donde bebes* para encontrar esta finitud en el poema 26, el que resalta que el poema ya no existe pues ha perdido su cuerpo principal; los dos primeros versos muestran que hay nacimiento y muerte (versos iniciales y finales) pero el cuerpo del poema se ha perdido y con él la palabra; no existe más la tribu (el grupo de iguales, la familia, su humor, su cultura, sus costumbres, su memoria), por lo que se pierde incluso la risa, ese distintivo de la humanidad, ese sonido que podría romper el silencio:

¹⁴ Como dato curioso buscamos el significado de tres Avemarías para los creyentes católicos y encontramos que garantizan que en la hora de la muerte, ya “bajo escombros de mí”, se contará con el socorro de la Virgen María: La Virgen prometió a santa Matilde y a otros santos que quien rezara diariamente tres Avemarías, tendría su auxilio durante la vida y su especial asistencia a la hora de la muerte, presentándose a esa persona en su hora final con el brillo de una belleza tal que el solo verla lo consolaría y le comunicaría las alegrías del cielo. (En: <http://lastresavemarias.blogspot.com/>)

Sólo versos iniciales y finales,
no hay poema:

Inventas conjeturas para cavar en la fosa común.
Sólo huesos colgajos de una gesta,
sólo genes sin herencia aguardan y desmienten
tu filiación no pretende desciframiento.

No queda nadie de tu tribu
y no recuerdas cómo hacían para reír (MVG, 2011, 43)

La humanidad se pierde por el dolor y la ira, el tiempo no es ya tiempo de risas y canciones, es tiempo de cuervos y de “rendirse en animal” (MVG, 2016, 57). La voz se hace animal cuando muge ante la emboscada (p.15), cuando se aprestan las garras para aprisionar un verso (p.19), cuando, ahogada en el lenguaje, lanza aullidos y dentelladas, cuando canta y “los demás oyen aullar” (p.55), en esos momentos, cuando no se logra “narrar *con palabras de este mundo*” (p.67), sólo cabe abdicar. Si la voz se hace animal, abdicando se pierde la palabra.

La sección “Cementerio para mis muertas” de *Abdicar de lucidez*, en el poema 3, incrementa el gramaje de la ira que mencionamos en “Tiempo de arándanos”, ira que se convierte en rencor, en necesidad de escape o, al menos, de comprensión, lo que resulta imposible porque hay una imposición marcada por el uso de itálicas, que no permite la propia palabra, pues exige el uso de la palabra del otro. Ante la imposibilidad de perdonar tanto, ¿qué es lo que le queda al hablante? Dejarse caer, es decir, rendirse para formar parte de eso otro ciego y mudo, no pensar, no hacerlo en forma lúcida, negarse a ver la realidad, en definitiva, abdicar:

Acumulado gramaje sobre esta rota columna
imposible lo demás

cómo coser tantísimo rencor atrincherado entre perdones
que de suceder no acaban
cómo encontrar el montaje que nos deje ser
enarbolar lo íntimo en la intersección que burla todo encuentro
narrar *con palabras de este mundo*
no necesitar
no ver
más nada

caer desde lo separado
caer a la inmensa población de aguaceros
de ojos cerrados

rendirse en animal
ser la víscera
abdicar de lucidez (MVG, 2016, 57)

En este camino hacia la rendición, el poema 1 de la sección “Última nitidez premonitoria” nos remite al Génesis y al Padre Nuestro, donde la palabra que crea se convierte en la palabra que deshace y recupera la oscuridad parodiando el inicial ¡Hágase la luz!, con una voz que se rebela frente a un padre ausente y lejano. Quien fuera hecho a imagen y semejanza divinas, quien había tenido la potestad de nombrar, cuestiona la vacuidad del nombre del padre, vacía los nombres y con ello, destruye. Este vacío del nombre divino nos remite al hueco del nombre Magdalena, la diferencia salta a la vista y resulta angustiante porque un hueco es la falta de materia dentro de un lugar, dentro de algo específico, podemos imaginar por ejemplo una oquedad en la tierra, la misma que se puede (re)llenar; por el contrario, el vacío no forma parte de un territorio, implica la ausencia total de materia, sin posibilidad alguna de llenarse. Si el nombre de Dios se ha hecho vacío estaremos nuevamente en el punto inicial de la creación, el que se relata en el Génesis 1:1-14, aquel en que Dios crea: “Haya luz”, “Haya un firmamento”, y en el que va nombrando aquello que va creando (BJ, 13). En este contexto, Adán/nada, hecho a imagen y semejanza de Dios, quien ha recibido la gracia de nombrar, se desapega de todo lo creado, escapando de lo divino y de sí mismo, pues él mismo es parte de la creación que rechaza; su palabra performativa crea destrucción, así, el vacío y la destrucción se hacen silencio:

Excesivo padre replegado en el afuera de tu cielo
te devuelvo la gracia:
desengendro el ancla y el vértigo
recuerda, conmino, la angustia antes de la creación
su goce

a semejanza destruyo y no-soy ni agonía en la pregunta
el vacío de tu nombre, un adiós a lo creado
reclama gemelares escondrijos

sobre las aguas gimes sin voz que te interprete
sobre la baba balbuceo sin obra ni tiempo que resguarde

vámonos, suplico
huyentes de la primera persona singular plural, hoy
oh, desapego, único canto donde gritar
¡deshágase!

y la oscuridad se encendió toda de ardores (MVG, 2016, 67)

Retomamos en este punto el ensayo de Eduardo Mitre, que resalta “la recurrente imagen del padre como presencia temible o lacerante ausencia” (Mitre, 2010, 108) y nos encontramos con este excesivo padre que no da la cara, un padre escondido en su propio espacio, desentendido de la creación. El peso de ser hijo se muestra en toda la sección “Tal astilla” en la que el poema 1 muestra ya las exigencias de un dios-padre que a cambio ofrece ser “el padre que aclamas”, pues en el primer verso nos remite a Eisejuaz, el mataco elegido a quien le pide “*Entrégame las manos y acabará tu sed...*” y exige aguante, confianza y probar (únicamente) amarguras, tal como a Abraham en la Biblia exige “*entrégame a tu hijo*” y finaliza repitiendo “*entrégame las manos*” (MVG, 2016: 25). La voz del padre exige todos los sacrificios y los alejamientos, exige dejar la identidad, el nombre que ya no es tal, el nombre que es sólo un adjetivo, una forma definida y limitada –por él- de ser, por ello la minúscula. La voz del dios-padre exige obediencia ciega y exige asimismo la muerte del yo-individuo-hijo, al que no permitirá resucitar al tercer día, tal sus órdenes en el poema 3:

pódate. ¿me oyes? el brazo, ahora mismo, las prótesis, la anhelada.
el nombre, mónica, anonimízate. no hay vacío para desmesuras.
ahora, ya, el cuerpo, las piernas, ábrete. fírmame
las morgues de tu lengua.
prometo dejar la piedra puesta más de tres días, no importa si lloran.
no hay redención, nunca diré cuál fue tu falta, nunca ni un *rewind*
para este rechazo
paternal, amoroso, institucional. no te vertebres.
obedece, te digo. por algo. soy. tu padre. (MVG, 2016, 27)

Ante ese desentenderse del padre, la voz poética lo conmina a recordar goce y angustia previos a la creación y se acerca al padre semejándose a él en su desapego, optando por la salida más terrible, deshacer, quedándose así sin voz, tal como lo ordena el padre: “*Duérmete sin origen, sin lengua, sin dios*” (MVG, 2016, 28). La voz del padre desaparece, anula a la hija, a la encarnada, a la cordera: “*tú, otro pronombre de nada.*”, y lo silencia: “*cállate veas lo que veas.*” (MVG, 2016, 26). La voz de la hija cierra esta sección hablando desde el cuerpo que la tiene sitiada, desde la ley que la acorralla, desde la ciudad que la encierra y las normas familiares y sociales que la encorsetan, desde el propio ego que la empuja a seguir sin rendirse y, finalmente, ahogada en la palabra y en la escritura que no implica para ella la cura sino un peso del que jamás se libra, desde la pluralidad de lugares que la conforman intenta algo así como una confesión de su súplica personal a Dios apelando al intertexto con el poema “Hay

unas flores...” del argentino Héctor Viel Temperley (1933-1987), a quien lee Velásquez como crítica en *Demoniaco afán*. De este entrañable poema dice que “revela tanto la soledad del ser en el mundo como la implacable necesidad de sentirse visto y amado y acompañado por un ser divino y superior. Y se lo pide además en un tono irreverente y extremadamente familiar” (MVG, 2010, 234). Velásquez como poeta concluye su poema de la siguiente manera:

asediada de escombros, ceñida en la tinta que impide el curable
definitivo de esta pluralidad que me soy

así destejada
le pedí a Dios con lágrimas:
carajo, estate siempre así conmigo
a vos sí
te pido que me quieras. (MVG, 2016, 33)

El lenguaje no la contiene más, la voz poética está rodeada de palabras-ropa-de-muerto, palabras-tripas-al-viento, palabras-carroña, palabras-mortaja, todas avanzan frente a una lengua en extinción, una lengua que finalmente es vencida por el silencio y el duelo: “muerto el sentido, / lavadas sean las palabras en los ríos” (MVG, 2016, 38).

4. Conclusiones.

Al igual que el viajero primerizo que se interna en una nueva ciudad, quienes empezamos a leer poesía nos sentimos desubicados o francamente perdidos, buscamos entonces un guía que nos lleve a dar un paseo y nos vaya dando acceso a los sitios importantes, a aquellos recovecos que dan paso a los lugares más ocultos, hermosos e impactantes, a las zonas menos frecuentadas por los turistas: buscamos un guía que transforme una ciudad fría y desconocida en un lugar cálido y entrañable. En esta búsqueda, si nuestro guía resulta ser el arquitecto - algo así como conocer Brasilia de la mano de Oscar Niemeyer- tendremos esa transformación asegurada. De la misma manera, nos acercamos a la obra de Mónica Velásquez Guzmán buscando la crítica existente sobre su obra y, en ese camino, encontramos que la crítica de la autora sobre poetas bolivianos y latinoamericanos resulta similar a la guía que podría brindarnos el arquitecto. La guía preparada por la autora a través de su propia mirada, a través del reconocimiento de múltiples voces en la obra de esos poetas, será la que nos permita leer su obra poética.

Buscamos, para empezar, lo que nos dice la teoría sobre la multiplicidad de voces en la poesía. Mijaíl Bajtín consideraba que la polifonía era característica de la novela, mientras que el lenguaje lírico era monológico. En la actualidad se ha ampliado este concepto, pues se acepta ya que el de la poesía es también un lenguaje dialógico, con voces diferenciadas al igual que en la novela. Por su parte, el profesor cubano Osmar Sánchez Aguilera considera que la poesía moderna tiende a la hibridación genérica en relación con la narrativa y la épica. Habiendo revisado la obra poética de la poeta boliviana Mónica Velásquez Guzmán consideramos válida y visible la presencia de polifonía en su poesía así como la ruptura de fronteras entre los géneros literarios.

Cuando hablamos de Mónica Velásquez Guzmán coincidimos con la crítica existente sobre su trabajo, la que resalta su fuerte voluntad de experimentación formal, la presencia de temas recurrentes como la fractura de la identidad, la búsqueda y el reconocimiento del otro, la muerte -que Eduardo Mitre considera una pulsión tanática en los poemas de la autora-, la infancia como fuente de terrores y conflictos, el testimonio, la familia, Dios y el amor. Coincidimos con Marcelo Villena cuando encuentra un diálogo creativo entre la crítica y la poesía de Velásquez y aceptamos su invitación para leerla de esa manera; invitación similar a la propuesta del mexicano Jorge Aguilera López, que considera imprescindible la crítica de la autora para aproximarse a la poesía boliviana de los últimos 50 años. Una coincidencia adicional con el criterio de Villena radica en que la obra de Velásquez Guzmán se inscribe en la forma del poema extenso, no solamente en sus poemas largos a manera de elegías a Blanca Wiethüchter y Manuel Ulacia, sino en todos sus libros que, desde la tapa hasta la contratapa, reflejan una cuidadosa elección y un trabajo minucioso para conformar libros que se leen de principio a fin, desde la cubierta y sus connotaciones hasta los comentarios de contratapa, lo que no ocurriría de no mantenerse, el orden de lectura y los paratextos correspondientes.

Mónica Velásquez Guzmán, en su crítica, considera que el dar voz al otro es una forma de añadir un sentido ético a la escritura; la palabra, de esta manera se hace –repetimos- ética y responsable. Leyendo su obra poética encontramos que, al dar voz a una pluralidad de actores, al configurar un mundo amplio y solidario para todos ellos, la poeta es fiel a su

planteamiento. No se trata simplemente de una cuestión de estilo, no se adscribe a una corriente, moda o tendencia, se trata de una posición personal frente a la palabra, es el sentido ético y responsable que la poeta le exige a la palabra, a su palabra. A partir de esta exigencia, la autora enfrenta, en su tesis doctoral, la lectura de tres autores latinoamericanos, aguzando el oído para escuchar las voces que conforman sus poemas y el origen de la fragmentación de la voz poética en cada uno de ellos, asimismo, se acerca a los autores bolivianos y latinoamericanos, siempre dispuesta a escuchar a los hablantes que le propongan. Mónica Velásquez Guzmán no se sustenta en su crítica para, con base en los textos criticados, escribir su obra poética como quien aplica una fórmula o una receta; por el contrario, parte de su experiencia escritural, parte de la polifonía que constituye su poética para, a través de esa mirada, elaborar su obra crítica. En este sentido, la autora constituye un caso especial pues ninguno de los poetas de su generación ni de las posteriores posee una obra crítica de la envergadura de la de Velásquez Guzmán.

Caminamos por el puente tendido entre la obra crítica y la obra poética de Mónica Velásquez Guzmán, tal como lo sugieren dos críticos, Jorge Aguilera y Marcelo Villena, para encontrarnos con la polifonía como viga transversal de este puente. Seis poemarios marcan los tramos de nuestro avance y las diferentes etapas y propuestas de la poeta. Con *Tres nombres para un lugar* inicia nuestro andar con la voz de Magdalena y sus tres muertes, una voz totalmente escindida que nos repite que nadie es único, que yo siempre es también otro. *Fronteras de doble filo* es el siguiente paso, donde el discurso es doble, donde las voces masculinas y femeninas cuentan las historias de las gemelas, siempre iguales y siempre distintas, lo que podemos evidenciar incluso por la forma en que se presentan los poemas, que se enfrentan y complementan, que se miran y dialogan. Llegamos a un hito importante, *El viento de los naufragos* nos impulsa a navegar y naufragar y en medio del mar de voces, escuchar a quienes han sido abandonadas, dejadas, a las víctimas. El intertexto con la historia y la literatura nos permite escuchar a personajes diversos, a personajes literarios, bíblicos e históricos, constituyéndose un bastión del puente que transitamos. En todo momento los libros dialogan y en el juego polifónico, se citan, conversan unos con otros. *Hija de Medea* es la pieza fundamental del puente, poema lírico que nos permite escuchar las voces de dos mujeres con sus amores y sus odios, con un renacimiento/resurrección que busca la paz de la

muerte. Más allá del monólogo dramático, Mónica Velásquez Guzmán trabaja en este poemario la reelaboración del mito, aspecto en el que variados poetas bolivianos incursionan, sin embargo, ella procede de tal modo que logra actualizar e intensificar el impacto que causa el mito euripidiano. Un tramo de transición es *La sed donde bebes*, que dialoga con los tres primeros poemarios y anticipa el siguiente, *Abdicar de lucidez*, que, escanciado ya el lenguaje que es incapaz de contener al hablante, se dirige hacia el silencio, meta transitoria que nos deja con el oído presto para escuchar las voces de los futuros tramos que recorra la autora. En este camino, la poesía de Mónica Velásquez realiza un trabajo riguroso en/con el lenguaje, marcándolo y remarcándolo, haciéndolo cantar y contar, haciéndolo dialogar con la historia (e interpeándola), refrescando el mito, apelando al intertexto, creando mundos posibles, haciéndole tachas y poniéndole mordazas para ir en busca del silencio. En este recorrido Velásquez se aleja de su generación y corta el cordón umbilical con su madre literaria, Blanca Wiethüchter, manteniéndose siempre fiel a sus principios de escuchar atentamente a los hablantes.

Una mujer que vive varias vidas y varias muertes, un nombre que se triza, una identidad escindida, voces de la historia personal, nacional y latinoamericana, testimonios de dictaduras, caminos recorridos en búsqueda del sentido y del propio yo; voces de la literatura que dialogan, que se confrontan y se enfrentan, todas demandando su lugar, su escucha. Mónica Velásquez Guzmán le da a todas esas voces un lugar en su poesía. Escucha a todas y las hace audibles al lector, experimenta en su obra poética elementos y subgéneros varios, la hace permeable a otros géneros, enfrenta al silencio y lo magnifica para que el contrapunto resuene aún más cuando la muerte ocurre, cuando el amor duele, cuando la ausencia pesa y la historia sobrepasa al personaje. No es suficiente que el hablante preste su voz a sus fracturas, no basta que mencione el horror, es necesario que se entable el diálogo, que se enfrenten las voces, que los personajes poéticos se hagan presentes para decir. Los hablantes que deben ser escuchados ven su paso habilitado por el puente tendido, aquel que ha roto las fronteras entre géneros: el poema se hace lírico, se viste de monólogo dramático, el poema se hace testimonio y narrativa, todo confluye para dar voz al otro. Luego, cuando el horror, la soledad y el desarraigo se suman, la palabra pierde sentido, el lenguaje se quiebra y la búsqueda de voces se convierte en la búsqueda de las voces del silencio. Este afán de escucha

y la voluntad respetuosa de dar voz al otro constituyen, como lo hemos constatado, la poética de la autora. Al haber logrado en su obra crítica aquello que ella misma resalta, el colocarse en el papel de amoroso y paciente lector, Velásquez Guzmán nos entrega los elementos que facilitarán el tránsito por el puente tendido, las entradas de lectura que permitirán ahondar la crítica mientras transitamos por su obra poética.

Nos preparamos para observar la creación de diversos hablantes, la rigurosa forma de sus enunciados, la manera en que los poemas nos permiten escuchar las variadas voces, el uso de grafías que marcan las cercanías y los alejamientos entre ellas, el derribar fronteras genéricas en su acercamiento al monólogo dramático y a la narrativa, al igual que su permanente diálogo con la crítica, todos ellos elementos que hacen de la poesía de Mónica Velásquez Guzmán una lectura imprescindible en el ámbito literario nacional y latinoamericano. Asimismo, esos elementos se constituyen en las herramientas que la poeta nos regala para leer su poesía con el intenso y lúcido placer que menciona Octavio Paz en el epígrafe, placer que seguramente ella disfruta. La crítica de arte oficia de guía para quien desea internarse en alguna de sus manifestaciones, la crítica literaria abre puertas, nos invita a leer y por qué no, a continuar el trabajo crítico, con lo que se cerraría el círculo escritural.

La autora que hemos estudiado constituye un caso especial que se distingue entre su generación por la vastedad de su obra crítica, que nos invita a leer a autores bolivianos y latinoamericanos con rigurosidad pero también con atención y amor. En el presente trabajo hemos aceptado su invitación y consideramos que ha sido un excelente medio para leerla a ella como poeta. Encontramos, asimismo, que se destaca entre los poetas nacionales, por su dominio del lenguaje, al que trabaja de tal manera que llega al punto de serle insuficiente. La palabra de Mónica Velásquez es siempre la exacta, la lúcida, la certera. Las voces (al igual que los silencios) que Mónica Velásquez Guzmán nos permite escuchar, demandan del lector una toma de posición, una reacción, una respuesta, sus poemas no otorgan paz, no conceden tregua, obligan a reflexionar. Hemos elegido la polifonía como entrada de lectura para la poesía de una autora extraordinaria, hemos tendido un puente entre su obra crítica y su obra poética, quedan muchas otras lecturas por hacer y esperamos haber incentivado nuevas miradas y nuevas críticas, haber inaugurado el puente.

5. Bibliografía.

- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos, Trad. Antonio Gimeno Cuspinera.
- Aguilera López, J. (2013). *Ínsula, exilio y retorno en la poesía boliviana. Mito, utopía y memoria en las literaturas bolivianas*. México, D.F.: UNAM.
- Asse Chayo, J. (2002). El mito, el rito y la literatura. Recuperado de <http://www.uam.mx/difusion/revista/oct2002/asse.pdf>
- Batín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. Trad. Tatiana Bubnova.
- Blanco Mamani, E. (2011). *Diccionario de poetas bolivianos*. La Paz: El Aparapita, También en: <http://elias-blanco.blogspot.com/2012/05/monica-velasquez-guzman.html>
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/0B8jWjsWq9Kf6YU9zbFpKRFJxOTQ/edit>
- Bubnova, T. (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Acta poética* 27 (1) (p. 97-114) DOI: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2006.1.191>
- _____. (1998). En defensa del autoritarismo en la poesía. *Acta poética* 18/19, 1997-1998. (p. 381-415) DOI: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.1998.1-2.485>
- Chávez, B. (2003). *Y allá en lo alto un pedazo de cielo*. La Paz: Plural
- Chávez Casazola, G. (2012). La poesía boliviana, esa desconocida. Recuperado de <http://poesiaboliviana.blogspot.com/2012/02/la-poesia-boliviana-esa-desconocida.html>
- _____. (2003) *Escalera de mano*. La Paz: Apagaluz.
- Cicogna, M., Rossellini, F. (productores) y Pasolini, P.P. (director) (1969). *Medea*. [Cinta cinematográfica]. Italia: San Marco S.p.A. (co-productor Roma), Les Films Number One (co-productor París), Janus Film und Fernsehen (co-productor Frankfurt). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Rw1We4Plsjk>
- Eliade, M. (1973). *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama. Trad. Luis Gil.
- Esteban Santos, A. (2014). El prólogo de la *Medea* de Eurípides. *Argos* vol.37 no.2. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/argos/v37n2/v37n2a04.pdf>. (p. 160-183)
- Eurípides. *Medea* Recuperado de <http://planetalibro.net/libro/euripides-medea#descargar> <http://www.dominiopublico.es/libros/E/Euripides/Eur%C3%ADpides%20-%20Medea.pdf>
- Fischer, B.L. (productor) y Von Trier, L. (director). (1988). *Medea*. [Cinta cinematográfica]. Dinamarca: Danmarks Radio.
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seis Barral. Traducción de Juan Petit. Recuperado de Scribd.

- García Landa, J.A. (1994). Enunciación, ficción y niveles semióticos en el texto narrativo. Recuperado de https://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/niveles.htm
- Gómez, F.V. (2006). El concepto de “dialogismo en Bajtín: La otra forma del diálogo renacentista. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-concepto-de-dialoguismo-en-bajtn-la-otra-forma-del-dilogo-renacentista-0/>
- Lachmann, R. (2010). Dialogicidad y lenguaje poético. Recuperado de <http://132.248.101.21/filoblog/bubnova/files/2010/02/lachmann-dialogicidad-y-lenguajepoetico.pdf>
- _____. (1997), Prosa, lírica y dialogicidad. *Escritos*. Número 15-16. (185-216). Recuperado de http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/Local_Content/36/1/185-216.pdf
- López-Rosse, K. (2007). *Oler a tiempo encerrado*. La Paz: Almatroste.
- Martínez Bonati, F. (1983). *La estructura de la obra literaria*. Recuperado de https://www.academia.edu/12159599/F%C3%A9lix_Mart%C3%ADnez_Bonati_La_estructura_de_la_obra_literaria
- Mitre, E. (2010). Padre mío: ¿Por qué nunca me has abandonado? *Pasos y voces*. La Paz: Plural.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Recuperado de http://www.mediafire.com/file/7efn7rd776t2ca2/metamorfosis_ovidio.pdf. (pp. 114-120)
- Paz, O. (1994). *Obras completas*. Recuperado de https://ens9004mza.infod.edu.ar/sitio/literatura-latinoamericana/upload/0013_PAZ_O._Obras_completas_1_la_casa_de_la_presencia.pdf
- Pérez Parejo, R. (2007) El monólogo dramático en la poesía española del xx: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo. *Revista Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151078.pdf>
- Prada, A.R., Ayllón, V. y Contreras, P. (Comps .y Eds.). (1999). *Memoria Encuentro Diálogos sobre escritura y mujeres*. La Paz: Sierpe.
- Pulido Herráez, B. y Huamán, C. (Coord.). (2013). *Mito, utopía y memoria en las literaturas bolivianas*. México, D.F.: UNAM.
- Reyes, G. (1984) *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Rocha, O., Cárdenas, C. (Coords.), (2011) *Literatura y democracia. Novela, cuento y poesía en el periodo 1983-2009*. La Paz: Gente Común.
- Rodríguez, K. (2008/) Dialogismo y polifonía. Recuperado de <https://cristalotaku.wordpress.com/2008/10/06/dialogismo-y-polifonia/>
- Rodríguez Leytón, P. (2016). Abdicar de lucidez. *Página Siete*. Recuperado de <http://www.paginasiete.bo/letrasiete/2016/7/24/abdicar-lucidez-103527.html>. También en https://issuu.com/lapalabradelbeni/docs/lpb_18072016

- Sánchez Aguilera, O. (1998) Nota introductoria. *Hacia la poesía con Bajtín (y a pesar de él)*. *Acta Poética*, ISSN-e 0185-3082, Vol. 18, N°. 1-2. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5017466>
- Scarano, L. (2012). Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto / Posiciones del sujeto. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 9. (pp. 13-299). Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/518/523>
- Scarano, L., Romano, M. y Ferrari, M. (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Recuperado de https://books.google.com.gi/books?id=GVerLpDHH_EC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false
- Séneca, (2006) *Medea*. Editorial del cardo. Trad. Ángel Lasso de la Vega. Recuperado de <http://biblioteca.org.ar/libros/150017.pdf>
- Tesone, J.E. (2011, 11, 03). Y vos, ¿cómo te llamás? *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-180355-2011-11-03.html>
- Thanoon, A.J. (2009). Los requisitos formales del género del monólogo dramático. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/monodram.html>
- Torrico, M. (2017), *Reflexiones maquiavélicas. El personaje poético en el monólogo dramático*. (Tesis de pregrado). UMSA, La Paz, Bolivia.
- Valverde Villena, D. (1999, 06, 27). Poesía boliviana reciente. *La Jornada Semanal*, Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/1999/06/27/sem-bolivia.html>
- Vargas, R. (2007,08). Geografía inconclusa: apuntes sobre poesía latinoamericana. *Boletín literario*. La Paz: Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño, año 5, número 11. (pp. 41-44)
- _____. (2012). *Tal vez enigma de fulgor*. La Paz: Fundación Cultural Banco Central de Bolivia.
- Velásquez Guzmán, M. (2016). *Abdicar de lucidez*. La Paz: Plural.
- _____. (2013, 11, 21) “Sin la desconsolada distancia (Carta urgente a Blanca Wiethüchter)”. *Nueva crónica –y buen gobierno-* Número 134.
- _____. (2011a). *La sed donde bebes*. La Paz: Plural.
- _____. (2011b). Extranjerías en el lenguaje. *La crítica y el poeta. Blanca Wiethüchter*. La Paz: Plural, (pp.107-153).
- _____. (2011c). Una lectura de la poesía boliviana en democracia (1983-2009). *Literatura y democracia. Novela, cuento y poesía en el periodo 1983-2009*. La Paz: Gente Común.
- _____. (2010). *Demoníaco afán: lecturas de poesía latinoamericana*. La Paz: Plural.
- _____. (2009). *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*. México, D.F.: El Colegio de México, A.C.
- _____. (2008). *Hija de Medea*. La Paz: Plural.
- _____. (2008, 02). “Carta impuntual a Manuel Ulacia”. *Revista Alejandría*. (pp.6-7). También en: *Casa del tiempo*. Vol. 9. Número 98 (p. 39-43). Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/98_mar_abr_2007/casa_del_tiempo_num98_39_43.pdf.
- _____. (2005). *El viento de los náufragos*. La Paz: Plural.
- _____. (1998). *Fronteras de doble filo*. La Paz: Plural.
- _____. (2004). *Tres nombres para un lugar*. La Paz: Ediciones del hombrecito sentado/Plural. (Primera edición 1995)

Villena, M. (2012). Los afanes de Mónica Velásquez Guzmán. *Fragmenta. Revista anual de poesía*. Año 11, número 11. Madrid: Ediciones Palud. También en: http://www.revistasbolivianas.org.bo/scielo.php?pid=S207803622012000200008&script=sci_arttext

VV.AA. (1975). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer. Dir. José Ángel Ubieta.

Zamudio Rodríguez, L.E. (2016). Hija de Medea, de Mónica Velásquez Guzmán: una reescritura del mito. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. Ponencia presentada al JALLA 2016. Recuperado de <http://www.jalla-al.org/index.php/2015-09-09-16-51-26/ponencias/249-hija-de-medea-de-monica-velasquez-guzman-una-reescritura-del-mito>

Nota bibliográfica.

Valga esta referencia como un pequeño homenaje a un apreciado catedrático:

Rubén Vargas Portugal (La Paz, Bolivia, 1959-2015). Poeta, literato y periodista. Docente de la carrera de literatura en la UMSA desde 1987. Colaborador de la revista *Vuelta* de México (1990-1992). Desarrolló su actividad periodística en los diarios *Presencia*, *La Prensa* y en el semanario *Pulso* donde editó “La Salamandra” (2001-2004). En la última etapa de su vida trabajó como editor del suplemento cultural “Tendencias” del diario *La Razón*.

La palabra era su arma. Sea en poesía, periodismo cultural o en la cátedra, Rubén Vargas impactaba con la expresión exacta. A la 00.50 de ayer, un paro cardíaco se lo llevó. Dejó dos libros de poesía e incontables páginas en la prensa de México y Bolivia.

Dice de él Juan Carlos Orihuela: “Desde que comenzó a estudiar mostró una disciplina y un apego a la literatura ejemplares. Fue ayudante de cátedra de Jaime Sáenz. Después se convirtió en el principal periodista cultural de los últimos tiempos, además que ejerció la poesía y la crítica poética, que es tan importante y escasa. Fue un gran docente durante dos décadas, siempre muy apreciado por los estudiantes. Rubén tiene una serie de facetas que lo señalan como un pilar cultural”.

Bibliografía: *Señal del cuerpo* (1986); *La torre abolida* (2003); *Tal vez enigma de fulgor* (Antología) (2012).
Liliana Aguirre. “Rubén Vargas, adiós al maestro, poeta y periodista”. *La Razón*, 22 de mayo, 2015