

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA. DE LITERATURA



TESIS DE LICENCIATURA
TRES APROXIMACIONES A LA POÉTICA
DE BLANCA WIETHUCHTER

POSTULANTE : MÓNICA BEATRIZ VELÁSQUEZ GUZMÁN
TUTOR: Dr. LUIS H. ANTEZANA

LA PAZ - BOLIVIA
1997

27

se defendida 2 1 -
da con axuma de Tondón

TRES APROXIMACIONES A LA POETICA DE
BLANCA WIETHUCHTER

anara)

| an ban Literatura

611

ARIACA ITUREI
TOE DE CARRERA

Ivan Ignacio Giles
Tribunal de Literatura

[Handwritten signature]

Carlos
Vice Dean

TESIS DE LICENCIATURA DE LA CARRERA DE LITERATURA

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES

DECANATO

[Handwritten mark]



MONICA BEATRIZ VELASQUEZ GUZMAN

1997

3-5

18
TIPO AMERICANA

A Blanca con mucho cariño

Con un lenguaje de preguntas se acerca
camina su doblez a pasos que se ahondan
se deja transitar por las cosas
qué será lo que está diciendo sin decir
qué será lo que el lagarteo atraviesa
en una travesía dentro de su cuerpo

hay muchas voces en su palabra
forma de nacer el decir
forma de soltarse el alma

con la voluntad de la piedra
ascender al mismo rigor
llegar al propio arriba
del lado de los viajes
a punto siempre de partir
-dicen...

Agradecimientos

Al doctor Luis H Antezana sin cuya detenida observación esta tesis no hubiera sido portadora de una forma rigurosa y un contenido relativamente consistente.

A Blanca Wiethüchter cuyas letras fueron capaces de generar extraños presentimientos y muchas noches de insomnio, pero también numerosas posibilidades sobre los caminos de la escritura poética y la vida. A ella y a Alberto por todas esas cosas que aún sin decirlas, se agradecen.

A Isabel Bastos y Rosario Rodriguez por su paciente lectura de los borradores continuos.

A Juan Ignacio Siles y Juan Carlos Orihuela por sus opiniones y apoyo.

A Rubén Vargas por una pseudotutoría ilegal que contribuyó tanto al orden como a la profundidad de la mirada de esta tesis.

A mis padres y hermanos por su apoyo y su motivación.

Gracias

Introducción

Fuimos elegidos para nuestro trabajo la obra de la poeta boliviana Blanca Wiethüchter (1947) compuesta por los siguientes títulos: Asistir al tiempo (1975), Travesía (1978), Noviembre 79 (1979), Madera viva y árbol difunto (1982), Territorial (1983), En los negros labios encantados (1989), El verde no es un color (1992), El rigor de la llama (1994) y La lagarta (1995). Justificamos nuestra elección de material atendiendo a dos parámetros básicos: se trata de una obra lo suficientemente trabajada como para plantear ya una poética definida, y es, en nuestro criterio, una de las obras contemporáneas que ofrece más aportes al panorama de la poesía boliviana.

Dentro del mismo, la obra de Wiethüchter puede hallar antecedentes como una propuesta que, prolongando la línea hace mucho inaugurada por Baudelaire, recoge la experiencia de la ciudad como un lugar donde todo ocurre al mismo tiempo, donde las voces del pasado conviven con las del presente y donde el sujeto es un transeúnte también poblado por ecos. Esta poesía hace del terreno citadino un espacio de búsqueda donde la voz del poema se define y se multiplica constantemente.

Nuestro trabajo es un recorrido analítico y crítico de toda la obra de Blanca Wiethüchter desde Asistir al tiempo hasta La lagarta. Dada la amplitud del corpus básico, elegimos tres líneas fundamentales de acercamiento a la obra: formación y transformación del "yo" poético como una dinámica de reflexión y cambio escriturales dentro de un contexto poético contemporáneo; la conformación de la identidad y pertenencia del "yo" (sujeto de la enunciación) como un proceso intertextual, traducido en tres paradigmas; y, la construcción de imágenes y movimientos del "imaginario" dentro de una perspectiva autocrítica.

A la hora de concretar los diálogos de nuestra autora con otras obras, varios cruces son posibles obedeciendo a nuestra perspectiva.

Dentro de la tradición boliviana, Wiethüchter puede establecer un lazo con Reynolds en cuanto dos vertientes: la ciudad y las múltiples personas poéticas. Siguiendo a Mitre (1994), vemos cómo el espacio citadino en este autor es un lugar donde tradición y progreso transitan sin comunicarse; en este lugar la voz puede pluralizarse y poblar las caretas de varios personajes anónimos: un mendigo, un criminal, un solitario, etc. Otro lazo es el que puede establecerse con Cerruto en cuanto cuestionamiento de la "heredad", como lo apunta Rivera Rodas (1991), y en cuanto cuestionamiento de cómo el hombre boliviano enfrenta la herencia de soledad de sus antepasados. El tercer lazo con autores bolivianos es el tan mencionado lazo Wiethüchter - Saenz. Respecto a este último, creemos que las relaciones van por dos ángulos: la identidad cuestionada y la autenticidad que debe buscar el sujeto para ser uno. Ambas ideas pueden desprenderse de que para estos poetas el escritor se reconoce como un ser escindido y como un ser responsable hacia la vida y la muerte. Esta

responsabilidad es traducida después al lenguaje y sus formas. El mundo cercano a lo gnóstico es una presencia de búsqueda en los lenguajes que mencionamos, pero creemos que su realización y su resolución es diferente en cada caso.

En cuanto a autores contemporáneos a nuestra autora cabría citar la relación de identidad y pertenencia existente en Urzagasti y especialmente su desplazamiento para ver la leve luz de un parentesco; pensar el profundo ahondar de la palabra, el alma y las formas de Mitre para intuir una complicidad y ver la ciudad y sus viajeros en García Pabón y en Quino para esbozar una diferencia. Por otra parte, entre las nuevas voces de la poesía boliviana, la voz de Marcia Mogro podría establecer lazos fuertes en cuanto al tratamiento de las identidades y en cuanto a lenguajes que se dirigen hacia un "encuentro" profundo dentro de la interioridad del autoconocimiento.

En cuanto a la metodología que emplearemos, aclaramos la imposibilidad de restringirnos a la aplicación de un modelo teórico específico debido al propio tema de la tesis. Evidentemente, los elementos de la propuesta corresponden a diferente orden teórico, lo que creemos que tenderá a enriquecer nuestra lectura pese a la pluralidad de modelos presentes. De esta forma, tomaremos de cada aproximación aquellos factores o categorías capaces de esclarecer nuestra perspectiva, y capaces de recuperar los procesos o líneas de sentido que la obra plantea. Los conceptos teóricos dialogarán con la obra y viceversa, a fin de lograr una tesis donde la misma intención de la obra y de la crítica que recuperamos se correspondan en intención: dialoguen para definirse.

A partir de nuestra hipótesis, reconocemos la teoría polifónica de Michail Bajtin como uno de los marcos teóricos más importantes a la hora de plantearnos estructura y transformaciones del "yo poético". Este paso de la teoría narrativa (todo el estudio bajtiniano se basa en los géneros narrativos, sobre todo la novela) a la teoría de la poesía constituye nuestro más grande reto y a la vez nuestras posibles limitaciones. Sin embargo, consideramos que esta lectura, además de enriquecer la explicación de la obra, puede también dar un giro a la teoría como tal, mostrando algunos de los posibles alcances de su aplicación en el campo de la poesía. Pretendemos modificar los conceptos de Bajtin para transformarlos en una posibilidad de lectura que posiblemente sea apropiada para la poesía latinoamericana postvanguardista.

Entonces, a partir de la figura del "yo" nuestra tesis buscará el sentido y el orden lógico de la obra. El contenido de los capítulos se ordena de la siguiente manera: En el primero, veremos las conformaciones y transformaciones del "yo poético" presentes en la poesía a partir de ciertos autores que marcaron diferentes posibilidades en sus obras. Veremos cómo fue configurado el sujeto del discurso poético desde la lírica más tradicional hasta las vanguardias. Posteriormente, dicha reflexión desembocará en la justificación de la trasposición de la teoría bajtiniana a la poesía y sus posibles aplicaciones en este campo.

En el segundo capítulo, nos aproximaremos a las configuraciones del "yo" dentro de la obra de la autora. A partir de ahí diseñaremos una periodización de los libros que no solamente corresponda con las rupturas en el diseño de la voz poética, sino que también nos sirva para entender el proceso poético wiethüchteriano desde una lectura no cronológica que reúne espacios y zonas de sentido, que se interrumpen y se continúan en dinámicas específicas. Lo polifónico como una construcción desde esta poética es la pauta alrededor de la cual se estructuran los grupos poéticos.

En el tercero, veremos que la multivocidad y luego la pluralidad del "yo" se deben al enfrentamiento del propio sujeto de los textos con las categorías de "identidad" y "pertenencia". Veremos la configuración del "yo" a través de tres paradigmas: la figura femenina, la configuración del espacio ciudadano y la escritura como un eje capaz de relacionar los dos anteriores. De esta manera, la aproximación a categorías como las expuestas se basan estrictamente en procesos literarios.

En el cuarto y último capítulo, trasladaremos toda la dinámica anterior al plano del lenguaje y la escritura para ver cómo estos espacios son también pluralizados por el cuestionamiento. Veremos cómo esto se refleja en el imaginario poético, en las figuras, en los movimientos y en la nueva configuración del poeta y de su obra como preocupaciones no del todo extratextuales. La propuesta de Bachelard y la del mundo andino amplían este imaginario escritural.

Cuál es el sentido que logra esta poética, por qué un yo poético plural, cómo se diseñan literariamente las categorías de "identidad" y de "pertenencia", cómo logra el lenguaje ser portador de todo esto... Son los cuestionamientos que nuestra lectura enfrentará.

I. HACIA UN YO POLIFÓNICO

A la hora de pensar en poesía, la idea de voz, persona¹ o "yo poético" no nos es tan clara ni presente como lo es si pensamos en un trabajo narrativo (narrador). Posiblemente, esto se deba a la arraigada idea romántica que tenemos de poesía donde el que habla en el poema tiene, necesariamente, una íntima relación con quien lo escribe.

En el presente capítulo, pretendemos ver la categoría de persona o yo poético como un elemento configurador de sentidos y de formas que puede marcar, según su tipología, una voz, una perspectiva, una concepción poética determinada. Por una parte, entonces, discutimos la pertinencia de dicha categoría en la poesía; por otra, veremos algunos hitos que desde la escritura fueron marcando el ingreso y el cambio en la concepción de "yo" en el género, diseñando así una tipología de personas poéticas según el caso. Finalmente, veremos cómo es el yo poético en la obra de la autora que nos ocupa a partir del marco teórico presentado hasta ese momento.

La forma en que el "yo" se ha configurado en la poesía ha variado según la época, escuela o incluso el autor que las actualizaba al escribir. A continuación nos detendremos en algunas de las maneras en que ha sido configurado este elemento: el "yo" identificado con el autor, el "yo" como elemento fragmentario o universal, el "yo" como uno de los extremos de diálogo y el "yo" polifónico. La separación de este elemento poético en estos tipos no implica su exclusividad ni su absoluta definición, pero nos será útil a la hora de mostrar la pertinencia de un estudio sobre la voz en poesía.

1. El "yo" del autor y el "yo" del poema: identificación

Nuestras ideas de la voz en la lírica están ligadas a la presencia de un sentimiento que comparte con nosotros las situaciones más familiares y sublimes, como ser: la muerte, el amor y la naturaleza. El origen de esta concepción se remonta a la noción de poeta de la época romántica quien, alumbrado por la "inspiración", convierte sus palabras en "vivas" y como tales, verdaderas. La voz de este poeta es totalmente cercana a su palabra en el poema. Hablamos en este contexto de un poema lírico, donde la presencia del "yo" es exacerbada y transmisora de una serie de correspondencias entre la persona poética y la persona autorial que se identifica plenamente con sus palabras, cree en el lenguaje y es sólo él, como exterioridad, quien define el mundo ficcional. La identificación de la voz poética con la voz exterior al texto hace que los valores, la visión de mundo y del arte sean unidireccionales, externas e impuestas a las realidades ficcionales; sin dejar así ningún espacio para la independencia de la voz del "yo" o para una otra visión de mundo ficcional diferente o paralela a la que la obra plantea.

¹ La noción de persona poética fue desarrollada por varios autores, Sucre (1974) destaca algunos de ellos.. Esta se refiere a la "persona" derivada de "personae" que significa máscara y de donde viene también la noción de personaje. Es en este sentido que utilizamos este término en el presente trabajo.

Sólo dentro de esta concepción lírica del "yo" son pertinentes las observaciones de varios estudiosos del tema que insisten en apuntar a una anulación de la importancia o de la existencia de tal categoría en las construcciones ficcionales poéticas. Así, por ejemplo, Helena Beristáin (1989) rebate la idea de un papel ficcional del "yo" dentro del poema, arguyendo para ello que en poesía el enunciador "manifiesta su propia intimidad".

A propósito de este criterio, admitimos tal definición del "yo" y su rol como poco relevante o inexistente a nivel ficcional estrictamente dentro de la poesía lírica y no así como parámetro de toda la poesía en general. Aclaremos una vez más que entendemos por lo lírico aquel discurso ficcional que mantiene una presencia enfática del "yo" donde las correspondencias de éste con su autor son todavía importantes; no oponemos este término a épica o drama, sino que entendemos por lírica una poesía romántica y extremadamente atenta a la realidad extratextual donde el autor expresa en la voz de su poema sus propias experiencias. En este sentido, esta clase de poesía se opone a una poética posterior que parte del modernismo donde la importancia del discurso y la voz está en relación al lenguaje y al mundo que éste crea en la propia obra claramente diferenciado del discurso autorial.

Asimismo, proponemos una revisión conceptual de lo que se entiende por personaje, ficción, y "yo" poético. Creemos pertinente no sólo un desglose histórico que demuestre las transiciones y las configuraciones del "yo" en poesía, sino también una definición de estos conceptos según elementos literarios más poéticos que narrativos.

Como en el caso de Beristáin, cuando Bajtin (1982) habla de la poesía y del héroe que ésta configura, está pensando en este tipo de yo, el "yo lírico"; por tanto creemos que es sólo en este contexto que debemos entender la imposibilidad y la rotunda negación de este crítico ante la sugerencia de una lectura polifónica de la poesía. Pero veamos cuáles son los elementos que según Bajtin impedirían tal aproximación y comparemos los mismos con el contexto literario que ampara este tipo de configuración del "yo":

Una forma lírica se aporta desde el exterior y no expresa la actitud del alma hacia sí misma sino la actitud valorativa del otro con respecto a ella. Por eso la extraposición valorativa del autor en la lírica es tan fundamental; el autor debe aprovechar hasta el final su privilegio de estar fuera del héroe (Bajtin, 1982: 147).

Casi todos los momentos objetuales y semánticos en la vivencia del héroe que podrían resistir a la plenitud de la conclusión estética están ausentes en la lírica, y por eso se logra tan fácilmente la autocoincidencia del héroe, su identificación consigo mismo. (Bajtin, 1982: 147).

La autoridad del escritor se da en cuanto éste es transmisor de experiencia y su papel es meramente valorativo frente a su héroe y no frente a hechos o a la historia donde el mismo héroe podría plantear otras definiciones que puedan o no coincidir con el autor. Por esto, Bajtin hablará de una autoridad "de coro" que sustenta al autor lírico a partir de una lógica musical capaz de relacionar íntimamente la voz del autor con la del poema; donde ambos coinciden en un sentimiento de pertenencia a una unidad formal de la obra que sólo se puede concluir desde el exterior.

Solamente la desconfianza ante el coro logra la "desintegración de la lírica", proceso que se da cuando el espíritu musical que ve en la voz del otro su propia voz halla de pronto una distancia que le hace dudar de dicha identificación. En estos casos, la duda de la voz respecto al coro es una duda sobre sí misma, es decir se individualiza y entonces los hechos como tales y sus significaciones alcanzan un otro sentido para la voz. Es posible que el héroe deje de ser determinado y poseído por el autor a partir de su duda, sólo entonces podrá resistirse a éste que funcionaba como única voz valorativa. Creemos que es éste el camino que la poesía tomará, lo que de verdad posibilita nuestra lectura en cuanto al tratamiento del "yo poético".

Antes de pasar a ver dicha transformación, debemos acercarnos a otro problema más: la lírica no admitía, en su versión romántica, la inclusión de una "fábula" o historia determinada ante la cual el héroe se enfrentaría con ciertas "situaciones límite" que son las que posibilitan una autoconciencia independiente en la novela polifónica. Evidentemente, no podemos negar que el énfasis poético está puesto en el lenguaje más que en los hechos (lo que sucede); pero creemos que la poesía, a partir del modernismo, incorpora dos factores que pondrán en entredicho estos presupuestos: la incorporación de una "historia" o hilo narrativo y la permanente puesta en duda sobre el lenguaje con el que se escribe.

Tanto para la teoría de Bajtin que excluye la poesía como material de análisis, como para Beristáin, el "yo" lírico impide la teoría sobre su papel ficcional, porque tiene una estrecha relación con el autor, lo que evidentemente no permite una despersonalización ni un trabajo acerca de su posición al lado de las otras voces del discurso. La voz del poema lírico es una, unidireccional y es identificable con la voz de su autor en cuanto es una voz "auténtica" que refleja o expresa con claridad las experiencias que el poeta vive o atrapa de su realidad dada su atención al mundo y su poder de descifrar sentidos.

En el presente trabajo retomamos los conceptos bajtinianos referidos a la polifonía ya que la oposición a este tipo de lectura queda invalidada por el propio transcurso del género poético. De esta manera, la teoría del propio Bajtin se aplica a una lectura poética al trasponer elementos "narrativos" dentro de la óptica y la particularidad del género poético posterior a su fase estrictamente lírica.

2. El "yo" ficcional: despersonalización y fragmentación

La ruptura de los movimientos poéticos que se apartaron del romanticismo es muy importante porque cambió las nociones de "poeta", "poesía" y "autor". Entre esos movimientos, el nombre de Baudelaire es imprescindible como hito fundador de una otra tradición poética que entre sus aportes al género logró configurar lo que Hugo Friedrich (1974) denomina "despersonalización del yo":

Con Baudelaire empieza la despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica, como lo habían pretendido los románticos, en contraste con la lírica de sus antecesores (Friedrich, 1974: 49).

El proceso de separación de la persona con el "yo" conlleva también la separación de la forma con el contenido. El trabajo de crear un sujeto y un mundo por medio del lenguaje no es menos atendido que el cuestionamiento permanente por cómo se dicen y se fundan ambos. Se postulará ahora una poesía esencialmente transformadora y cuyas "leyes" se hallan solamente en su realidad verbal. Se funda en poesía el concepto de "creación artística" entendida como la autonomía del mundo poético respecto al real, del "yo" respecto al autor y del lenguaje poético respecto al lenguaje común.

Posteriormente, otros distanciamientos de la lírica más tradicional cuestionan la forma y el contenido incorporando la idea tan moderna de acompañar la poesía con la reflexión sobre el propio quehacer literario. El sujeto del poema en este contexto ya no es el yo empírico, ni siquiera es el yo despersonalizado de Baudelaire, ahora es el sujeto escindido:

La mirada poética penetra en el misterioso vacío a través de una realidad consciente hecha pedazos. ¿Cuál es el objeto de esta mirada? Las frases con que Rimbaud contesta a esas preguntas se han hecho famosas: "porque yo soy otro" (...) El sujeto que actúa no es por lo tanto el yo empírico. En estas frases se vislumbra el esquema místico: el propio abandono del yo, porque la inspiración divina lo subyuga. Pero la dominación viene ahora de abajo.

El yo se hunde, es desarmado por las capas profundas colectivas. Estamos en el umbral donde la poesía moderna empieza a dejarse sugerir por el caos del subconsciente... (Friedrich, 1974: 84).

Este tipo de "yo" puede desplazarse y ser totalmente móvil; así, puede tener diferentes caretas en el poema; puede juntar todos los tiempos y los espacios. Nunca más podrá verse con claridad una expresión biográfica en la poesía a no ser bajo esa explícita intención. Después de las Lettres de un voyant y las Illuminations, el "yo" tiende a desaparecer, sus rastros en el poema son dispersos y opacos, casi nulos.

Posteriormente, la tendencia que une arte con reflexión sobre el arte es extremada y se relaciona con la total autonomía del lenguaje como realidad única del poema. Esta postura, como cualquier otra, no se libra de una profunda crítica, pues la tarea poética es ahora concebida como una doble observación: sobre su creación y sobre sí misma.

Con el fin de ahondar en esta segunda propuesta, nos detendremos en la concepción de "otro" que aparece en las nuevas construcciones poéticas. Bajtin adelantaba que en poesía, la aparición de un "otro" sería el mismo "yo" a través de su "mirada interior" ya que en este género literario existe, según Bajtin, una preocupación por la experiencia propia y la ilusión de que todo se resume y se relaciona con uno mismo. Discutiremos esta idea enfrentándola a la categoría que Paz emplea al respecto. Para este crítico mexicano, el hombre está hecho de lenguaje y desde que se nombra aparecería como "otro", como una imagen de sí. Irónicamente, también a través de la palabra poética el hombre busca salvar la distancia consigo mismo, para ello creará la visión analógica plagada no sólo de correspondencias sino también de un ritmo que es una "visión de mundo"(Paz 1986:59).

A partir de esta concepción, Paz ve cómo el ser rítmico se dirige hacia algo y esa marcha da a la poesía un carácter de revelación. Una luz que nos revela la "heterogeneidad del ser", nuestra "otredad". Nuestra pluralidad y ambigüedad son mantenidas como tales por la imagen poética, pues ésta recoge tal percepción sin darle un sentido unificador. Por "otredad" entendemos con Paz esa parte oculta y desconocida de nosotros mismos que es revelada por un instante en la poesía, posibilitando nuestro reconocimiento. La visión rítmica del mundo hace que "todo esté aquí" y al mismo tiempo "todo esté en otra parte y otro tiempo". Esta sensación de atracción y repulsión es la misma que relaciona al yo con su "otro". Es decir, la experiencia poética es tal porque pese a nuestro rechazo por lo que no somos, hay algo en nosotros que se identifica con ello; por lo tanto, "la experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad" (Paz 1986:133). No debemos entender por unidad la presencia de algo que disuelva nuestras oposiciones externas o internas, sino aquello que, mostrándonos lo más ajeno a nosotros, dejando que ello exista y hable, nos completa. Nos devuelve nuestra identidad.

La relación entre este punto de vista y las rupturas anteriores determina que esta revelación poética sea después integrada al poema por la fragmentación del yo poético. Evidentemente, la relación con la revelación poética posibilita al sujeto "ser todos los contrarios que lo constituyen" (Paz 1986:155) y esta posibilidad dota de movilidad e independencia a las voces del poema, cada una es y se enfrenta a las otras como una de esos contrarios.

El cambio de contexto histórico-social de la poesía explica también la dispersión del hombre, su multiplicidad. También el "yo" del poema resulta múltiple y, según nos muestra Paz:

el crecimiento del yo amenaza al lenguaje en su doble función: como diálogo y como monólogo, el primero se funda en la pluralidad, el segundo en la identidad (...) La poesía ha sido siempre una tentativa por resolver esta discordia por medio de una conversión de términos: el yo del diálogo en el tú del monólogo. La poesía no dice: yo soy tú, dice mi yo eres tú. La imagen poética es la otredad (Paz 1986: 260, 261).

Toda esta dinámica aparece porque se nos ha perdido una imagen del mundo que poseían los románticos, ahora es más difícil devolverle al lenguaje su primera función metafórica: "darle presencia a los otros". De aquí comienza el afán de la poesía por la búsqueda de los sentidos. La pregunta ahora es la pauta central, no como duda, sino como búsqueda.

Si prestamos atención a lo antes expuesto, veremos cierta implicancia ética en la nueva posición del autor porque se lo enfrenta a una pluralidad de voces que lo privan de su poder o autoridad exclusiva de concluir su obra.

Para Bajtin, en cambio, el "otro" es siempre un "tú" que se ve reducido en poesía a partir del énfasis puesto en la interioridad del "yo" y su falta de interrelación con uno o varios "tú". Por lo tanto, no sería posible una teorización de lo polifónico dentro de esta segunda tipología del "yo" porque aún admitiendo la escisión planteada por Paz, la conclusión del "yo" no es todavía exterior a él. Pese a dicha separación y actualización de todas las partes del "yo", de todo lo que éste puede ser, no es suficiente; aún no hay una correcta y absoluta ruptura de la autoridad del autor, aún el "yo" habla consigo mismo.

3. Hacia una tipología del "yo": del yo-autor al yo plural

Si pensamos en el camino diseñado hasta aquí en el presente capítulo, vemos que la categoría del "yo" en poesía atiende a nociones específicas de ficcionalización y personaje. El "yo" como construcción poética poseedora de un rol ficcional **no pretende** necesariamente un nombre, una realidad ficticia o una "historia", sino más bien un lenguaje. Desde el siglo pasado pretende además una absoluta independencia de su autor, exige por lo tanto nuevas maneras de lectura.

Si bien antes de y en la lírica el yo poético mantenía un rol de veracidad, autenticidad y referencialidad extratextual, a partir de Baudelaire se inicia otro camino. El papel ficcional de este "yo" es diferente al papel del narrador en las narraciones sólo en cuanto en poesía el papel de la "historia" es desplazado por el papel preponderante del lenguaje. Esta puntualización nos sirve para ver que el "yo", como el narrador, puede tener un grado de autoritarismo si pone en él el énfasis en cuanto única voz, única perspectiva y, principalmente, único lenguaje.

De esta manera, podemos ver a través de los poetas cómo la distancia entre autor y "yo" poético es cada vez mayor en cuanto se trabajan las relaciones ficcionales de la voz con los diferentes sentidos que postula la obra. Las alternativas de la configuración o las transformaciones del "yo" son varias además del "yo" autoritario; el "yo" puede pretender desaparecer del territorio de su poema a través de la despersonalización o su implícita identificación con las fuerzas cósmicas. Otras alternativas de configuración o de transformación del "yo" han sido dadas en la poesía: la obstinación por eliminar las referencias de la voz del poema, o la búsqueda por enfatizar esta voz y su lugar de enunciación claramente contestatario por ejemplo en la "anti-poesía".

A fin de ilustrar nuestra perspectiva, cabe recordar a Eliot, quien relaciona a sus "yoes" con las personas poéticas de otras obras, poniendo en evidencia una intertextualidad a partir de las voces de las personas poéticas que dentro y en el diálogo del texto adquieren nuevos sentidos. La fragmentación del sujeto, de las voces y de los textos citados, por ejemplo, en The waste land, evidencian la preocupación por la identidad, la conciencia y el lenguaje individuales. Dicha preocupación, hace que en el poema puedan aparecer las tres voces de la poesía a las que Eliot se refiere como la voz del poeta para sí mismo, la del poeta que desde la configuración del "yo" se dirige a un tú y la de un personaje imaginario que se crea en la obra y representa otros lenguajes y otros pensamientos ajenos al "yo" y al escritor .

La visión de este poeta será seguida después, cuando, a partir del modernismo, se sustituye la voz autorial por una o varias voces de "yoes" que dan a conocer experiencias más objetivas y humanas, pues reemplazan la conciencia única de un autor por las conciencias posibles sobre diferentes "sentidos de la tradición poética", sobre diferentes formas de decir el lenguaje y el mundo³.

En cuanto a estudios sobre la voz del narrador y los tipos de narradores, la crítica de la novela ha hecho aportes notables. Entre dichos aportes creemos que nos es de gran utilidad el realizado por Bajtin en cuanto propuesta de una obra polifónica que rompe con el autoritarismo y la univocidad de la historia y del discurso. A continuación, lo que pretendemos es valernos de los conceptos de esta teoría para diseñar lo que creemos es un nuevo tipo de yo poético que será configurado en la obra de Wiethüchter.

La teoría de Bajtin parte de la consideración sobre cómo el autor puede optar por una visión unidireccional de sus personajes configurándolos desde su "excedente de visión", es decir, desde donde él puede ver en los héroes elementos que ellos no pueden ver en sí mismos. El renunciar a este excedente significa dar un giro en varios niveles: la enunciación, los lenguajes, la misma historia y el trabajo sobre la configuración de los personajes. Considerando que la negación de Bajtin para una lectura polifónica en el género poético es pertinente sólo en los límites de lo que hemos diferenciado como una poética lírica

² Véase Werner Koch "Un diálogo con T.S. Eliot", ECO, 1964: 81-87.

³ Véase Jaime García T. "T.S. Eliot una reconsideración", La Gaceta 213, 1988: 15.

tradicional es posible ampliar los conceptos bajtinianos a partir de la conversión de los elementos que basaban la negativa de Bajtin. Si éste admitía los cambios que se dieron en la novela, ahora podemos desplazar lo "monológico" que veía Bajtin en lo lírico tradicional hacia lo "polifónico" que veremos ahora en la lírica contemporánea. Partimos de la negación bajtiniana hacia la aplicación de la misma en lo poético a través de su misma lógica: las voces y los mundos se dan en poesía como una ruptura con el mismo género como se dieron en la narrativa cuando rompió con la manera monológica de narrar.

Empecemos por definir qué significa polifonía para Bajtin. Pese a que en sus obras el autor nunca brindó una clara y completa definición de qué es el concepto de lo polifónico, creemos hallar en esta cita la base de dicho concepto':

pluralidad de voces y conciencias independientes, inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser, en efecto, la característica de la novela de Dostoievski (Bajtin, 1993:16).

El narrador entonces escucha, paralelas a su voz, las otras voces de los héroes independientes de él, propietarias de conciencias y posiciones frente al mundo que no necesariamente convergen o coinciden con la suya. El "otro", entonces, no es un objeto cerrado frente al cual el narrador se sitúa para definirlo, sino que es una otra conciencia con voz propia que se encuentra junto al narrador para diseñar un mundo por medio del diálogo entre sus conciencias, lenguajes y cosmovisiones.

De esta manera, todo lo que en la narrativa anterior servía para concluir al personaje, sirve ahora para cuestionarlo. El narrador renuncia a su "excedente de visión" para dar paso a que el personaje hable de sí, ya no de lo que es, sino de su imagen. Existe en esta visión una otra forma de ser dentro del texto:

La conciencia propia constantemente se percibe sobre el fondo de la conciencia del otro con respecto a uno, el "yo-para-mí" aparece sobre el fondo del "yo-para-otro". Por eso, la palabra del héroe acerca de sí mismo se construye bajo la incesante influencia de la palabra del otro acerca de él (Bajtin 1993: 290).

Este cambio de posiciones obliga al "yo" a constituirse en diálogo consigo mismo y con los otros de manera tal que el "yo" deba no sólo escuchar a los otros, sino también ponerse en el sitio de otro para tener una visión más real y completa de lo que es él, el otro y la situación que narrativamente enfrentan. Es decir, se renuncia a la totalidad de sujetos que se configuran dentro de una autoconciencia única donde sólo existe el "yo-para mí". Desde esta perspectiva, el cuerpo del "yo" es vivido desde la exterioridad del cuerpo del otro que convierte el cuerpo del "yo" en algo significativo. El otro tiene un valor.

Sobre aplicación de Bajtin en novela boliviana véase Orihuela (1988).

Estas voces, como lo dicen Morson y Emerson (1990), no pueden evidentemente estar reunidas o ser cubiertas por una sola conciencia, necesitan estar separadas y dialogar, pues aunque coincidan en lo que dicen en la novela, lo hacen desde diferentes perspectivas de mundo. Todo este cambio en cuanto construcción ficcional, cambia también el poder del sentido:

El poder de significación que en una propuesta monológica pertenece únicamente al autor, pertenece a varias voces en un trabajo polifónico (Morson & Emerson 1990: 239).

El juego de voces pone en entredicho dos categorías ficcionales que no son exclusivas de la narrativa: la idea de unidad y la de construcción del "yo", la voz de la obra. Respecto a la primera, lo polifónico ya no plantea una unidad sino varias posibles unidades. Esto se da a partir de que cada voz proporciona un sentido de mundo que al dialogar o enfrentarse a otra voz se reconfigura, se transforma. En cuanto a la segunda, la configuración de un "yo" unívoco cambia, se problematiza esta configuración planteando más bien un "yo" que se reconstruye y se cuestiona a cada momento:

Toda la teoría sobre el "yo" en novela es una teoría sobre cómo la palabra internamente persuasiva y la palabra autoritaria interactúan, son mediatizadas, combinadas e híbridas en la constante actividad del proyecto formador del "yo".

El "yo" en la novela polifónica de Dostoievski es único, irremplazable y no coincide en ningún momento consigo mismo o con cualquier otro "yo" (Morson & Emerson, 1990: 228)

Tales rupturas hacen que el diálogo sea una necesidad irrenunciable, que el lenguaje se haga plural y que cada voz luche a cada momento por ser independiente de una voz narrativa autoritaria, luche para ser ella misma. Estas voces, entonces, están desprendidas de un poder central, pero no incomunicadas; al contrario, necesitan oírse y contestarse para así lograr de verdad una permanente transformación del "yo" que se forma y se cuestiona tanto como cuestiona lo narrado. Ahora bien, el diálogo podría ser dicho por voces pasivas y únicas, así que la polifonía hace del diálogo tal profusión de voces y visiones de mundo que complejizan a los sujetos que las profieren. Hacen de sus voces unas voces activas y dobles, capaces de dar permanentemente su versión dudosa sobre las cosas.

Para nuestro desplazamiento de una teoría dirigida a la narrativa hacia una dirigida a la poesía, debemos ahora aclarar algunos puntos. Todo lo dicho hasta ahora en nuestra lectura de Bajtin podría leerse para la obra poética que nos ocupa con algunas salvedades: si

§ Definimos " voces pasivas" como aquellas que pese a ingresar en un diálogo, no forman más que un sujeto único y no del todo independiente del otro.

◦ Son aquellas que se saben y se procuran diferentes a las demás a cada momento, toman una acción y se enfrentan al otro tanto interior como exteriormente.

bien en poesía no existe un "personaje", sí existen voces anónimas claramente separadas que plantean sentidos y visiones diferentes a las de una voz única; si el poeta lírico era un sujeto confiado en su lenguaje y dueño de su discurso, ahora es el primer desconfiado de su palabra y el primer cuestionador de los lenguajes y realidades posibles; si la distancia del poeta con su palabra era mínima, ahora la ironía, la negación, y fundamentalmente el cuestionamiento hacen de la poesía actual un territorio específicamente polifónico.

Algunos de los elementos propuestos por Bajtin como elementos propios de la novela polifónica fueron, como veremos más adelante, recogidos por las obras poéticas posteriores. Estos elementos son:

_ La existencia de un diálogo abierto al "tú" que se ve constantemente interrumpido por el diálogo interno del "yo".

La idea de unidad en una obra se produce sólo a través del enfrentamiento de diferentes voces, lenguajes, concepciones de mundo, etc. Sólo a través de este proceso el lector puede formar una noción de autoconciencia que no le impone la obra.

_ Existe un grado altísimo de intertextualidad donde los discursos se alternan y re-semantizan, donde el monólogo es casi siempre un diálogo y el diálogo un monólogo.

_ El contexto donde los discursos se relacionan interpela los contextos donde originalmente fueron dichos tales discursos.

Si como vimos con Paz en el anterior apartado, el "yo" poético está ahora escindido y fragmentado, estos fragmentos del sujeto no dejan de estar en contacto continuo, no dejan de ser un diálogo en el interior del "yo". Dicho diálogo interfiere constantemente dentro de los diálogos del "yo" con diferentes "tú", el contexto en que habla el "yo" interpela y convoca los contextos de sus interlocutores. Ya no se trata evidentemente de una voz que habla en pro de un autoconocimiento sobre sus experiencias subjetivas, por el contrario es una voz dudando y enfrentándose a su situación frente al lenguaje y al mundo pero sólo a través de su interrelación con el "tú".

Podemos diferenciar algunos pasos intermedios entre poéticas cuyas voces están fragmentadas y aquellas que ya diseñan figuras polifónicas. Por ejemplo, existe una considerable producción que utiliza el drama poético y el juego con las "personas poéticas" y sus espacios de enunciación antes de configurar lo que estrictamente llamamos polifonía.

De alguna manera, podemos relacionar los espacios del "yo" como pronombre propuestos por Benveniste (1983) donde éste es concebido en dos direcciones. el "yo" como el enunciador y el "yo" como espacio de enunciación susceptible de ser poblado por

diferentes voces que al hablar asumen el lugar "yo" Para pasar a una poesía polifónica ambos espacios deben ser ampliados, ambos deben ser plurales, deben responder a un grupo de "yo" que se dirige a un grupo de "tú".

Sabernos que una enumeración de autores y de obras caería en dos posibles errores: la enumeración intrascendente y la segura omisión; sin embargo, acudiremos a ciertos ejemplos tratados por Guillermo Sucre (1985) a fin de ver cómo se puede leer polifónicamente las últimas producciones poéticas latinoamericanas. Los extremos de esta propuesta podrían hallarse en las obras poético-dramáticas en su grado más implícito y en los "heterónimos" de Pessoa como su explicitación más clara al postular la invención de "autores". El sustento de estas poéticas es la incorporación de un personaje creado como en la narrativa, pero descrito más con un lenguaje que con una biografía.

El caso de un personaje doble que se desarrolla en un monólogo donde son perceptibles dos voces que se unen o disuelven en el lenguaje; el caso de un yo múltiple a cada momento siendo él, a la vez, el "otro"; un "yo" errante que se va transformando en diferentes "personas poéticas"; el caso de un "yo" que inventa lo otro, el mundo, en una aspiración a lo real y que ve su centro deshacerse en el lenguaje', o el caso de una poética cuyo "yo" es un receptor de voces distantes en tiempos y espacios pero que confluyen en el momento de la palabra y se dejan oír son algunas de las propuestas ante las cuales la lectura del "yo" debe ser polifónica.

Se trata de obras donde el estudio del "yo" aclara tanto el "quién habla" como el "desde dónde se habla". En el caso de otras poéticas esta diferenciación es crucial para diferenciar los sentidos que estas dualidades guardan. Abordarlas desde lo polifónico implica atender el doblez implícito del "yo" interfiriendo constantemente la relación con el tú. Implica también la atención del "yo" como lugar que acoge a otros textos y otros sujetos para relacionarlos en un contexto nuevo.

Otro caso es el de la "antipoesía" donde el "yo" es irónico y su intención no es transmitir las posibilidades polifónicas de uno o varios enunciadores, sino la de "democratizar" el discurso poético. De esta manera la voz en el "antipoema" queda distribuida entre diferentes personajes que logran descentrar la voz del poema y burlarse de todas las posiciones posibles a fin de no "consagrar ninguna"⁸. En este caso estamos frente a un trabajo que desarrolla más el aspecto del "yo" como lugar, señalado por Benveniste.

Cuando hablamos de polifonía en poesía partimos de las transformaciones del yo poético a través de la historia del género: del "yo" identificado con su autor, típico de la lírica tradicional, al "yo" despersonalizado, fragmentario, ausente, anti-poético, profeta o marginado de la lírica moderna; al "yo" cuestionador y plural que vemos como configuración clave de sentidos en la obra de Wiethüchter.

Véase el análisis que al respecto realiza Yurkievich (1978)

⁸ Véase Parra: Poemas y antipoemas (1976).

En el proceso poético de nuestra autora, existe una gradación o un transcurso que marca dentro de la propia obra el transcurso que hemos señalado en el género. Así, en las primeras obras podemos hablar de un "yo" muy ligado a la voz autorial; sin embargo, a partir del libro Territorial (1983) y ya con algunos antecedentes en Travesía (1978), el "yo" que configura la obra marca ya una distancia consigo mismo y da lugar al inicio de lo que serán el diálogo y la polifonía.

A partir de estos poemarios, el "yo" ingresa primeramente en el monólogo donde la conformación del "yo-para-mí" es la única existente. Como tal, los otros son un objeto cerrado por la palabra de la autora, así como su lenguaje será uno solo, seguro de sí.

En un segundo momento, en el poemario Noviembre-79 (1979), el "yo" encara un diálogo con la historia donde si bien el "yo" es absolutamente cuestionador, la historia permanece pasiva de alguna manera, es decir, no llega a ser contestataria o autónoma.

En un tercer momento, el "yo" adquiere gran trabajo y complejidad, pasando del monólogo al diálogo interno profundo e intenso que se realiza plenamente en El rigor de la llama (1994) y La lagarta (1995) a partir de un "yo" múltiple, habitado por voces que marcan diferentes sentidos y caminos. El "yo" queda definitivamente pluralizado. Su realidad verbal, así como su inundo poético son cuestionados y adquieren sentidos ambiguos en cuanto dos voces diferentes los profieren. El papel de los "otros-para-mí" y del "yo-para-otros" son poéticamente realzados en cuanto las identidades de los sujetos se ven enfrentadas a sí mismas, a su pluralidad de roles y de lenguajes posibles.

Sin embargo, todo este panorama de lo múltiple queda como marcado dentro de un mundo interior, dentro de una sola autoconciencia del "yo" primero o mayor. Aparece entonces un otro momento marcado por los poemarios Madera viva y árbol difunto (1982) y El verde no es un color (1992) donde ya se podría ver una polifonía por estar presentes la voz y los mundos de otros sujetos poéticos, de otros yoes.

Más adelante nos ocuparemos de ver detenidamente cómo se configuran estos yoes en la obra wiethüchteriana, por ahora lo que nos interesa dejar en claro es la existencia de un "yo" en poesía cuyas funciones ficcionales difieren en algo de las de un narrador por la especificidad del discurso poético. Este "yo" a lo largo de la historia ha sido transformado desde la lírica hasta las vanguardias; creemos ver en Wiethüchter una pluralización del "yo" enfrentándolo a situaciones poéticas existenciales a veces y otras cotidianas, pero que devuelven al "yo" su realidad de ser sólo una posición posible del sujeto poético.

Sin embargo, para que el "yo" pueda transformarse en poesía y convertirse en varios "yoes" que apelen y dialoguen con varios "tú"⁹ existe otro elemento importante: el lenguaje.

⁹ Estudio sobre el enunciator y los interlocutores en la obra de Wiethüchter, véase Monasterios (1988)

Si consideramos los apuntes antes mencionados sabemos que es sólo a través del lenguaje y las realidades que éste funda que el "yo" puede convertirse en "no-yo". La posibilidad de descentrar al "yo" es oponerle otros "yoes" que poseen y existen a través de un lenguaje diferenciado del de su interlocutor. De esta manera, el trabajo del "yo" es el de ir viajando, transitando todos los terrenos verbales posibles a fin de fundar en ellos las particularidades de cada "yo". En este sentido rescatamos el trabajo realizado por Leonardo García donde afirma que:

no existe la voz del poeta, es el poeta
que deja hablar varias voces (García 1983:88)

Las formas corresponden con las transformaciones del "yo", es lo que las posibilita, el lenguaje es el lugar de dichas transformaciones. Desarrollaremos esto en el capítulo dos de este trabajo.

4. Conclusiones parciales

Dado el ritmo de transformación del género poético a partir de la configuración y cambio del "yo", parecería que hablamos de una especie de avance progresivo donde lo lírico queda en el pasado como algo superado desde el modernismo; creemos que no es del todo así. Si bien el tipo de voz de la lírica tradicional ha sido positivamente complejizado, dos de sus características han perdurado a través de la historia: las ideas de autenticidad y de ética frente a lo escrito, por ejemplo. Ambas actitudes son aparentemente extratextuales, pero en realidad comportan consecuencias intratextuales. Si se mantiene la idea de que lo que se escribe es auténtico en cuanto corresponde con la experiencia del poeta, se mantiene el lazo entre voz autorial y voz ficcional; si se mantiene la idea de que debe haber una cierta ética que obligue al autor a ser responsable por la palabra o las palabras ficcionales, se pone una serie de mediaciones entre el autor y sus voces, donde se enfatizarán posiciones tan diferentes a la del "yo" que opera como narrador, que éste queda necesariamente ficcionalizado. A pesar de los giros del género en cuanto construcciones del "yo", algunas ideas y grados de lo lírico tradicional o de lo lírico moderno o de lo lírico vanguardista conviven en las poéticas actuales aunque de forma más compleja por hallarse en otros contextos.

Por otra parte, los conceptos de "yo", voz, personaje, situación límite o ficción son trabajados en poesía de forma diferente a la narrativa y exigen para sus lecturas nuevas precisiones. La voz, como los personajes poéticos, son generalmente anónimos y sus grados de "historia" o biografía se construyen desde sus lenguajes y desde sus incertidumbres. Su enfrentamiento a sí mismos es logrado no tanto por lo que Bajtin llama "situaciones límite", sino por momentos verbales donde los mundos quedan en entredicho y la palabra se hace enajenante. La ficción en poesía es ya un hecho que creemos irrefutable al ser este género el que precisamente genera más intermediarios entre la "realidad" y el lenguaje.

Evidentemente, todos estos conceptos y sus reformulaciones cambian también las nociones más generales como ser nuestras concepciones sobre qué es poesía, quién es poeta y cuál es el lenguaje poético. Hay desde estas reformulaciones una notable desmitificación que aleja lo poético de lo tradicional lírico cada vez más y desde diferentes elementos que se reconfiguran en los textos.

Finalmente, traemos de nuevo la cita de Paz en este capítulo para ver el juego que se da al pasar del "yo" a los "yoes" o a una pluralización de la voz poética y sus consecuencias en el lenguaje, que es la realidad verbal y única de todo poema. La pluralización del "yo" hace que éste se enfrente a sí y sus "otredades", como Paz las entiende, y por tanto transforma el lenguaje en monólogo cuya central disquisición será la identidad de dicho sujeto poético. La pluralización de la voz del poema en varias voces hace que se hable de "yoes" que entrelazan sus voces y convierten el lenguaje en un diálogo que según veremos llega a lo polifónico. Ambos pasos se dan en un proceso poético que busca descentralizar al "yo" para quitarle su poder autoritario en el discurso, ambos complejizan el lenguaje para poner a flote la realidad de la misma escritura: el lenguaje no es unívoco y no permite ya una visión única de la "realidad". El mundo de la escritura podrá habitar sus lenguajes a través de personas poéticas que a su vez hacen de sus experiencias de mundo una pluralidad; todo se ha vuelto un lugar de diálogo y polifonía.

La polifonía poética es aquella teoría capaz de centrar su visión en las formas de construcción y transformación del "yo" como enunciador (pleno de dualidades internas) y el "yo" lugar (susceptible de ser llenado por otros discursos y otros "yoes"). En ambos sentidos, los cambios en el "yo" conllevan cambios en el lenguaje (ya no es uno) y en el tú (también portador de dualidades). Formulamos como características de este nuevo acercamiento a la poesía latinoamericana postvanguardista: la multiplicidad del "yo" como un efecto de sujeto escindido cuyas "identidades" dialogan, cuestionan y comunican la unidad de la persona poética; el registro plural de voces que intervienen en el poema para enfrentar visiones de mundo y sobre todo lenguajes diferentes, lo que hace que ya no exista un "yo" autoritario sino un texto polifónico cuya unidad es reconstruida por el lector; la convivencia de contextos de cada voz interpela los conceptos de identidad, territorialidad, imaginario sin movimiento o cualquier otro obstáculo para el movimiento errante y la palabra plurisémica.

Consideramos esta propuesta como la primera parte de una investigación mucho más amplia en la que trabajaremos posteriormente. Por ahora la sugerencia de esta lectura es su propia definición y la idea de que ésta sería aplicable a otras obras poéticas como la de Parra, con una polifonía donde el enfrentamiento y la pluralidad van más del lado del "yo" como enunciador; la de Zurita donde ambos sentidos del "yo" son plurales y cuestionadores de contexto, identidades, territorio, etc. Seguramente la formulación más amplia de esta re-lectura de Bajtin para la poesía y el estudio sobre sus alcances y tipología serán próximos pasos en la investigación ahora iniciada a partir de la poética de Blanca Wiethüchter.

II. PERIODIZACIÓN Y ANÁLISIS

En este capítulo veremos la obra de Blanca Wiethüchter a partir de una revisión no cronológica de sus libros, cuyo criterio de división obedece más bien a las transformaciones o formaciones del "yo" en el discurso poético de la autora. De esta manera, vamos siguiendo la transformación de un "yo" ligado a lo monológico hacia un "yo" dual y luego polifónico, lo que posibilita una lectura de los libros que no corresponde con el momento lineal de su publicación. Justificamos tal aproximación porque creemos que la poesía de Blanca Wiethüchter, desde nuestra perspectiva, no apunta a una meta, sino que va retomando, en un movimiento casi de espiral, las preocupaciones poéticas que a lo largo de sus libros van apareciendo y repitiéndose. Tal movimiento se refleja en los complejos "yoes" que sin ser presencia en sus últimos libros ya están desarrollados en anteriores poemarios. Creemos que la relación de este movimiento completará la lectura de la poesía que nos ocupa, por darle un orden y un nuevo sentido.

Dicho criterio de lectura pretende la configuración de un sentido global de la obra y de varios sentidos que dentro del marco general pueden otorgar matices semánticos a la lectura de esta obra como continuidad. En este sentido, vemos que cada uno de los libros de Wiethüchter configura un tipo de "yo" que corresponde con formas específicas de lenguaje y de búsquedas poéticas. Sin embargo, varios de ellos pueden agruparse precisamente de acuerdo con este "yo" y sus particularidades. Podemos decir que en cada una de las partes de la obra se halla un tipo de "yo", un lenguaje y una búsqueda particular.

Como vimos, el yo poético se constituye no sólo con referencia a sí mismo, sino y principalmente, con referencia a los "otros". Lo que pretendemos mostrar es que en el proceso poético que nos ocupa existen dos grupos de obras y un momento de transición entre ambos dado nuestro criterio de división:

I. Formado por Asistir al tiempo , Travesía , Territorial, En los negros labios encantados, El rigor de la llama y La lagarta.

II. Formado por Madera viva y árbol difunto y El verde no es un color.

Entre ambos grupos situamos a Noviembre 79 como un momento que planteará una transición entre uno y otro siguiendo siempre la tipología del "yo" como parámetro de guía. No consideraremos a este libro como único componente de un grupo independiente, porque se trata de un poemario muy breve y su forma particular de tratar al "yo" no será después una constante en la obra de Wiethüchter.

El orden de las obras se distribuye según grados de acercamiento al diálogo, al monólogo o a la polifonía. Lo que proponemos ahora es ver a través del "yo" los sentidos a los que apuesta la poética wiethüchteriana según la dinámica de las partes con el todo.

I. Lo que nos permite agrupar las obras del primer grupo, sin por ello pretender una aproximación que las homogeneice, es que podemos leer en ellas un tipo de proceso poético cuyas formaciones y transformaciones del yo poético corresponden a visiones y construcciones poéticas específicas que apuntan siempre a un proceso interior portador de una "polifonía primaria", casi limitada al monólogo. Por tanto, destacaremos en este grupo todos los rasgos productores de sentido que se reflejan en las configuraciones del "yo" y su mundo ficcional particular.

II. En el segundo grupo de obras están dos de las más peculiares producciones de la autora en cuanto a desplazamiento poético se refiere; entendiéndolo por tal la variación en el lugar de enunciación y el cambio de espacio como problemática central en los mismos textos. En este contexto, el "yo" se enfrenta más bien a un espacio exterior y la polifonía alcanza su mayor expresión.

En cuanto a Noviembre 79, podemos afirmar que pese a un posible aislamiento de este libro debido a su estructura breve y su temática respecto al proceso poético global, entendido como continuidad, consideramos que ambos factores conllevan variaciones en los sentidos dados a nivel obra. Aquí el "yo" tiene otros rasgos específicos y se enfrenta también a lo exterior pero esta vez como un diálogo cuya interpelación es social e histórica.

1. El yo consigo mismo: el diálogo que el monólogo esconde

A continuación realizaremos un recorrido detenido en cada una de las obras, sus sentidos y sus apuestas. Empezamos con el primer libro del primer grupo, Asistir al tiempo (AT). En éste, la intención *escritura!* de sentido es doble: buscar la autenticidad del camino propio a tiempo de dialogar con la tradición que se hereda. Opción que se va a lograr por el fenómeno de quedarse, mirar un "personaje" como el tiempo desde un espacio de retención, la ciudad, y desde un movimiento particular: el viaje por el interior de la voz poética.

La unión viaje-búsqueda es desarrollada semánticamente por la autora a partir de varios elementos: distancia, búsqueda, tiempo, escritura y realidad. En cuanto al primero de ellos, lo distante está en relación íntima con la muerte como un estado que siendo externo al ser humano, está también dentro por el deber vivir para "merecer" morir, proceso ligado ahora a la memoria. Lo buscado viene a ser, entonces, un camino, una pertenencia y una palabra. Todos estos objetivos son presentidos por la voz:

yo no sé
lo que murmura
en este fervor
que ganamos para la vida (AT: 29).

y son definidos como un "buscarte", como una "presencia presentida", una "clave", una "llave", una cifra que puede aparecer si se la nombra.

En cuanto a la configuración temporal, se propone el instante frente a lo lineal; pero también se rescata la posibilidad de una continuidad del instante que permita la intensidad de la vida y sus sentidos frente a la muerte.

La necesidad y la imposibilidad del decir son dos caras de la urgencia por reconocer lo fragmentario, lo instantáneo, es decir, por iniciar el recorrido del autoconocimiento que logra ser fundamental en lecturas posteriores. En el libro se consolida la escritura como un lugar accesible por la memoria y el secreto, ambos poseedores de un otro lenguaje que habrá que develar.

La ciudad adquiere un poder central dado por dos facultades: la retención y la transformación. Desde la mirada que se mira en la ciudad ya es posible "devolver al mar el centro de nuestra memoria". Aquí podemos entender memoria como equivalente de escritura y mar como sinónimo de lenguaje; ambos configurados simbólicamente más adelante en el transcurso poético de Wiethüchter, pero sin duda iniciados *ahora*¹⁰.

El siguiente poemario dentro de nuestra división, Travesía (TRAV), nos incita desde el título a seguir al yo poético por ese viaje ya predicho en la obra anterior. El lenguaje, la lógica musical y la misma travesía son los parámetros que dividen y ordenan formalmente el libro.

Desde el inicio y como todo viaje, el "yo" parte desde una distancia consigo mismo; lo que, sin duda, divide a la voz en una dualidad que mira y se ve mirar, que se dice y se sabe diciendo. Pero, sobre todo, el "yo" de este segundo libro ya es consciente de sí, puede iniciar el cuestionamiento "con mi cuerpo -no sé dónde estoy" (TRAV: 26). Pregunta nada vana porque al dudar y proyectar su autoconciencia hacia el cuerpo y el lugar, posibilita el reconocimiento de sus fragmentos (creemos que es a partir de aquí que la dualidad de la voz empezará a sentir necesaria su pluralidad para conocerse, por tanto también para decir-se).

Ni las máscaras sociales ni el cuerpo pueden dar unidad a esta voz poética, el viaje es irreversible: hacia uno mismo desde las otras voces que conforman el yo; aunque todavía aquí dichas voces no son independientes como tales, sólo son posibilidades *concienciales* del yo.

Esta distancia del "yo" consigo mismo consigue situar al yo, dada la movilidad que otorga el viaje interior del autoconocimiento:

estás aquí y no allí
estás aquí con todos los vacíos

¹⁰ Para la relación escritura-mar ver el análisis que al respecto realizamos en el último capítulo de esta tesis&

con todos los miedos
aquí como todos
los que están y ya no están (TRAV: 63).

y, por tanto, le otorgan también una futura movilidad exterior que lo transformará de contemplador en actor.

La intuición del "yo" de saberse plural es corroborada gracias a un acercamiento a los otros, especialmente en la relación con el tú amoroso pues una parte de ambos queda siempre desconocida por el otro. Por tanto el polémico esfuerzo del "yo", planteado casi como un juego de ser parte de un espacio y de un grupo o de un otro sujeto queda en entredicho como posible lugar de conocimiento y de permanencia del propio "yo"

En cuanto a la organización del libro, la lógica musical que mencionamos enriquece simbólicamente el transcurso descrito anteriormente. Esta división musical (obertura, rapsodia, estudios, etc) logra también y desde otra perspectiva marcar las subdivisiones e intertextualidades del libro; por tanto, éstas corresponden a un otro lenguaje que nos permite descifrar la lógica del primero. Todos estos recursos son empleados con el fin de expresar las búsquedas del "yo" dentro de su viaje y fuera de lo que lo cerca (las máscaras), para llegar a escuchar su propia voz y seguir su propio trayecto. El "yo", desde la perspectiva musical, parte de la obertura solitaria hacia la coral; el transcurso es claro: de la unidad a la pluralidad.

Si bien no se logra una total unión -ni se la busca- la voz del "yo" sabe o intuye que hay formas para el diálogo de esos fragmentos internos y, por tanto, también de éstos con sus similares en el "otro" exterior a él.

Daremos aquí un salto cronológico al quinto poemario, pues los anteriores (Noviembre-79 y Madera viva y árbol difunto) corresponden a otros de los grupos que hemos señalado. El libro Territorial (TERR) marca una ruptura dentro de la perspectiva del grupo, pues a partir de las nociones aceptadas por el yo poético en la obra precedente, el "yo" de este poemario diseña un cambio: la *otrificación* como proyecto para y por medio de la escritura.

El "yo" que abre este poemario parte de una situación de silencio, pero no de inmovilidad: si bien no puede decir su palabra, sí puede realizar recorridos interiores como, por ejemplo, el recorrido por su cuerpo. Se inaugura así la experiencia del deseo cuyo objeto sólo se distancia un poco o se transforma pero no es alcanzado. Aquí el objeto de la voz destina a su sujeto "al blanco amor"; donde la relación de términos blanco-amor no es casual en el transcurso poético que relaciona permanentemente la relación "en blanco" del "yo" respecto al "tú" con el blanco de la página frente a la escritura.

La experiencia del deseo está íntimamente ligada a la experiencia de la muerte, pero también en constante oposición. Si la dinámica del deseo posibilita la pluralidad dentro de la voz poética:

Ser enredadera
desnuda
 llanura
agraria
 siembra
siempre
 otra
en cuerpos entrelazados
y errantes (TERR: 19).

la dinámica de la muerte parece ser aún más fragmentaria pues a tiempo que la voz deja de ser algo, otra parte de sí renace transformada.

Una constante de la poesía wiethüchteriana está por concretarse, la búsqueda externa e interna del "yo" a partir de situaciones de pérdida que el "yo" enfrenta: "¿Dónde estás?" Los espacios de esta dicotomía empiezan a hacerse claros: el exterior es un vacío enfrentado desde el primer libro porque es un "país ajeno" que empuja al "yo" a cerrarse en situaciones concretas y corporales como el amor; cuya pérdida es el primer nombre del vacío interior.

El ser nombrada de diferentes maneras es uno de los momentos claves de la dinámica de los deseos pues van a remover esta identidad del "yo" que es de por sí una extrañeza para sí misma. La búsqueda se desplaza ahora al lugar más cercano a la propiedad del "yo", su cuerpo; pero con una particularidad: transitar el cuerpo es escribir a través de él. De ahí que el nombre del libro funcione como una clave metafórica de todo el proyecto "en grande" del grupo de obras que nos ocupa. La re-flexión, la mirada hacia sí misma de la voz poética, guarda relación con dos procesos: la búsqueda de identidad y la conciencia sobre la escritura.

Algunos pasos ya habían sido dados por el "yo" de anteriores obras, el de ésta da un enorme paso: reconoce el espacio en blanco y la necesidad de ir construyendo un territorio propio. Frente a experiencias amorosas y de pérdida, el "yo" reconoce en la escritura su autoconciencia y su posibilidad de renacer, de reinventarse:

toca y toca
tu cuerpo
tu origen
despierta
otro cuerpo
otro espejo
el mar (TERR: 49).

El diseño del espacio en blanco es central como antecedente semántico de la palabra y del propio "yo". El deseo de vida parte desde un blanco -casi muerte- para luchar contra su propia desaparición y escribirse (a sí misma) desde su cuerpo. Así éste y la página en blanco se corresponden, cambiar de piel es cambiar de nombre. Desde esta identificación nace la escritura, pero también y peligrosamente, nace la primera dualidad de la voz poética reconocida como tal:

sólo tengo este cuerpo. Estos ojos y esta voz
esta larga travesía de sueño cansada de morir

habito un jardín de palabras
que han dejado de nombrarme
para nombrarla. No me atrevo
pero es necesario decirlo. Es un secreto.

En realidad somos dos.

Ahora debo inventar la otra (TERR: 56).

La identificación no es gratuita, pues ni la escritura ni la mirada que se mira son inocentes frente a la realidad del lenguaje o la realidad de una misma, ambos son procesos de conocimiento. El blanco de la situación es momentáneamente llenado por el reconocimiento y la dualidad reconocida por la voz poética. Aquí puede leerse una ruptura sin regreso, el "yo" nunca más es uno; esa "otra" inventada será un eco permanente y luego una total independencia con iguales poderes y atribuciones a las del "yo" inicial.

Aquí se hace necesaria una breve puntualización: el cuerpo y la página no están del todo en "blanco". Se trata de un vacío de alguna manera falso ya que el juego con el nombre de la autora se hace a veces presente en forma de sutiles ironías que van poblando el cuerpo y la identidad tanto intertextual como extratextual a través precisamente del juego con lo "blanco". Así por ejemplo en el siguiente libro el mar, como un símbolo, va llenando de "peces" como de palabras tanto el cuerpo como la página. Veremos más adelante la configuración total de cuerpo-escritura; por ahora todavía se debe relacionar y descubrir los sentidos previos a tales configuraciones.

El siguiente poemario de nuestro primer grupo, En los negros labios encantados (ENLE), pone en manifiesto dos metáforas que amplían el panorama poético que estudiamos: la mirada que se mira y el desarrollo del mar como metáfora del lenguaje ya iniciado en el anterior poemario.

Evidentemente, la estructura y la temática están dirigidas y enfatizadas en este libro alrededor del lenguaje:

Ahí están
como una promesa
de libro,de luz,de ángel
las palabras
amplias como el mar (ENLE)

Dentro del mundo poético ficcional de Wiethüchter, como veremos con más detalle en el último capítulo de la tesis, el lenguaje, por su estructura marítima, se acerca al hombre y la mujer convirtiéndose en parte de ellos. Por tanto, la idea planteada por Paz¹¹, sobre la natural existencia de hombres hechos de lenguaje y separados de sí por el nombre es aquí una realidad poética.

La voz poética es ahora mirada pero también se mira a sí misma a través de la pluralidad de la voz, pues si se escucha y habla consigo misma es porque los fragmentos que la constituyen se van paulatinamente alejando de la voz autoritaria que antes los agrupaba.

El tú a quien se dirige el texto es también plural, a veces lo encarna el lenguaje, otras, una palabra o un tú amoroso. Y el "yo", frente a ellos, lucha en su dualidad por una palabra que los comunique:

ella se levanta
se sienta a tu lado
para decir por ti
tus ángeles sueños.
Le digo viento, le digo luna,
me urge -digo,
le digo mar.
Ella, silencio...
Le digo
no sabes lo que haces!

Ella entonces,
sueña
una hermosa
palabra blanca: (ENLE: 25).

Ya en esta cita el juego sobre el blanco es una alusión más directa que juega adjetivando un lugar que aparentemente corresponde a la página, pero que por su característica se relaciona también con la persona, el cuerpo en blanco escribiéndose a través de sus palabras; buscando en ellas su nominación.

Cfr.supra nota 5.

Como vemos, ya no sólo se trata del proyecto de ser "otra", sino también de que esa otra tiene su lucha frente a la dualidad de la enunciación, cobra vida y obtiene el poder de la palabra. La lucha de esa voz otra es colocar al "yo" en situaciones de conciencia y situaciones enunciativas donde pueda recuperar el poder de amar y el poder de escribir. Así, la tercera división del libro es privativa de esta segunda voz quien se ocupará de "despertar al silencio" en un acto que vuelve a acercar la idea de muerte a la de escritura a través de lo callado, que vale como página en blanco y como posibilidad de morirse a la vez. Esta peligrosa cercanía de términos adquiere un sentido en la poética de Wiethüchter ante la configuración de un "yo" que muere para volver y que lucha por no repetirse.

Sólo que más allá de la escritura como experiencia, lo escrito sí es entendido como una experiencia muy fuerte de vida: se traduce a palabras lo que se aprende viviendo; esta noción es sin duda cercana a la autenticidad y ética escriturales planteadas ya por Saenz.

El paso de una voz a la dualidad de voces se realiza efectivamente; la segunda voz logra enfrentarse a la primera por medio de realidades capaces de ser un límite, desde entonces también el retorno al decir y al hacer se hace una necesidad para la primera voz. Pero no sólo eso, la inclusión de la segunda voz y su independencia logran que la primera voz salga de sí y se enfrente a un "tú" que es exterior a ambas voces, y que por la unión con ambas posibilita la realización amorosa y escritural propiamente dichas.

Desde En los negros labios encantados dos pautas quedan marcadas: la conciencia de la mirada y lo mirado como proceso creativo, y la conciencia de esa conciencia. Lo que puede parecer un juego de palabras es en realidad una nueva forma de ordenar y enfrentar los elementos poéticos que inciden en la obra. De tal manera que los objetos poéticos son mirados sin ingenuidad; más bien con plena conciencia de sus obstáculos, con plena necesidad de pasar por el autoconocimiento y el conocimiento del lenguaje para ser responsable con la palabra y la vida.

Pasamos al siguiente poemario dentro del primer grupo, El rigor de la llama (ERLL), donde encontramos planteamientos más agudos y un mayor trabajo en cuanto lenguaje y propuesta poética que, habiendo sido diseñadas anteriormente, sólo se realizarán ahora bajo un nuevo rigor. Las obsesiones temáticas y poéticas como el viaje, la identidad, los procesos de conocimiento y el trabajo sobre el lenguaje son enfrentados con una nueva fuerza. El viaje interior está centrado en la configuración del "yo" a través de ciertas "estaciones" que lo detienen pluralizándolo para enfrentarlo con una verdadera experiencia de sí. El movimiento va del "Desasosiego" al "Reposo" y el cuestionamiento de inicio es temporalmente resuelto; aunque las premisas mayores de la obra no están todavía concluidas por una unidad que atendería contra estos procesos y su ruptura en el campo poético.

El viaje en este libro, como en algunos anteriores, se da a partir de una experiencia de vacío por una vivencia intensa del estado de nada. En particular, en este transcurso se trata de volver por los caminos de la memoria hacia un lugar anterior a la pérdida, al

parecer, la infancia. El recorrido hacia el pasado no es casual a la hora de intentar una autodefinición, pues sólo a partir del reconocimiento de lo sido se puede cambiar para ser lo que se es.

A fin de delinear el espacio poético que ya es definitivamente plural, aparece en este poemario esa presencia de voces que alcanzan en El rigor de la llama una presencia más fuerte: aunque las voces no adquieren nombre, sí existe una clara referencialidad exterior al "yo". En algún momento estas voces llegan a identificarse con este "yo" a fin de devolverle su realidad. Los otros, o más bien las otras, la niña, la mujer y la madre, operan como presencias absolutamente imprescindibles para el proceso de autoconciencia. Estos son personajes que valdrá la pena estudiar más adelante como configuradoras de identidad. Por ahora sólo develaremos el juego de voces y el sentido de ERLI en el conjunto de la obra wiethüchteriana.

Frente a estos tres personajes configurados como:

Tres mujeres cubiertas de tinta verde
chorrean del mar.

Una apariencia de madre
que no es madre

[.

Tres mujeres cubiertas de tinta verde
esa otra hermana

que no es hermana
ella la hija más bella
la estrella

la chica buena
la novia pura
cercena la palabra de la cosa sumisa
cercena la luz del sol
y crueles

despiertan los ojos de la noche
para descubrir aquello que me oculta (ERLI: 17-19).

donde la apariencia es el rasgo común entre la madre y la mujer y la desprotección es el rasgo de la niñez, aparece la otra mujer, una que reconoce el paso concienical que está por atravesar:

Porque no sabía quién era yo
ni quién sería
ni sabía decir, ni tampoco reír
ni cansarme
sólo percibir

el rigor de la llama
anunciando el desierto (ERLL: 10).

Es decir que a través del enfrentamiento con estas tres voces la mujer se reconocerá y podrá llenar ese no-saber por una conciencia de sí.

La voz de esas tres presencias, que es constante, logra opacar totalmente la voz del "yo" femenino que las enfrenta; inicialmente aparece ésta como un susurro que es escuchado y transmitido por alguna de las voces presentes bajo la denotación del "dice". Podemos reconocer en este gesto la configuración de un "yo" disminuido e infantil que va siendo definido por otras para quienes ella sólo "dice", por eso es necesario su viaje, para recuperar su voz y su identidad sin más mediaciones.

La despersonalización del "yo" como proceso de conocimiento es un hecho, él frente a otros "yoés" debe separarse de sí. Debe buscarse. En este sentido la riqueza de un "yo" plural reside en que la forma corresponde perfectamente a la verdad buscada, pues evidentemente este "yo" primero no podría conocerse si no hallara otras voces que le devolvieran el sonido de su voz.

El movimiento de descenso no se da negativa o dantescamente, sino como una presencia de los infiernos propios del "yo" donde los ecos de las otras tres estructuras del "yo" son persistentes. La infancia viene ahora a encarnarse con sus fantasmas en una otra voz que le recuerda al "yo" sus ídolos primeros, sus modelos de ser: la pirata, el conde o el hilador. Si reconocemos en estos tres antecedentes como figuras literarias -Sandokán, el conde de Montecristo y el enano Rompeltisquillo-, podremos relacionar los fragmentos que el "yo" comparte con estas figuras y ver qué queda de ellas en el "yo" actual. Todo parece remitir a la escritura por medio de dos metáforas: el mar ya diseñado en otros poemarios como el lenguaje y la idea de hilar oro como la idea de convertir en palabras el conocimiento, es decir, dar valor a la palabra respecto a la vida.

Sin embargo, y pese a las herencias despertadas de la infancia, el "yo" adulto sólo reconocerá en el amor la posibilidad de dejar las tres voces primeras que la separan de sí y poder así llegar a un otro lado presentido que podría perfectamente ser ella misma.

El transcurso por este viaje de seis rigores culmina con la sintetización del "yo" en la piedra, nunca como símbolo de unidad, sino como lo que viaja sin moverse hacia el exterior sino hacia el interior a fin de desentrañar su realidad:

No soy y soy la piedra que une los hilos
no de un camino
más bien de un laberinto
ración de sueño

de fábula
de ficción perpetua (ERLL: 46).

Dada nuestra perspectiva del capítulo primero, creemos ver en El rigor de la llama el punto más alto en cuanto al diálogo que la forma monologada oculta, a su máxima intensidad y en el proceso de hacerse una pluralidad. Si bien las voces quedan dentro de la conciencia del "yo", cada una permanece casi autónoma, cada una puede dar una versión de la vida, un lenguaje, etc. Sólo agrupamos este libro dentro del primer grupo de nuestra división porque creemos que las voces no alcanzan a ser entidades independientes como es el caso de las obras del segundo grupo; sin embargo es claro que es en este libro donde una especie de "polifonía interior" se agudiza y da origen a otra estructura del "yo" poético.

Pese al enriquecedor libro anterior, algo de su realidad quedaba incompleta; si el amor es el que posibilita el ascenso para llegar finalmente al reposo, dónde y cómo quedaba éste configurado. Esta carencia es extraordinariamente percibida por la autora, que nos presenta en su más reciente libro, La lagarta (LL) una extensa configuración de lo amoroso desde una perspectiva eminentemente crítica. Aquí los personajes son ligeramente cambiados, no por ello más o menos significativos, y ordenados según una estricta lógica amorosa: la niña, la mujer y la madre (ella). Esta nueva experiencia poética se da desde el reconocimiento del "yo" como una "niña descalza", sin camino, por tanto, como una nada:

Ella, la oculta
aguardó el llamado
y el llamado **nunca**
aguardó en silencio
y el silencio nada
aguardó el instante
y al instante nadie (LL: 14).

Sólo a partir de tan desgarrador descubrimiento, el "yo" reconoce discursivamente su pluralidad sin sintetizarla pero sí con la crítica de quien se nombra con distancia:

No es mejor acaso
ser la esforzada delirante
la desviada, la divagada
la oculta
si quiero ser la bien hallada? (LL: 13).

Habrà que recorrer entonces junto con el "yo" el reconocimiento de sus máscaras detrás de las cuales su más profunda realidad espera el hallazgo, su propia revelación. El paso va también y fundamentalmente más allá de la identidad: el poder nombrar, hallar, elegir, como metas y rupturas después de ser la nombrada, la hallada, la elegida. Todo este camino de hallar "nada" se transforma en la revelación de la hija frente a la madre. El horror

de ver en ella el camino que el "yo" transitará directamente hacia la muerte la lleva a la revelación: hay otro lugar, otra "yo"...

Esta fuerte revelación que adquiere voz propia en la obra es eminentemente causada por la experiencia amorosa. En este terreno viene otra de las rupturas que otorgan al "yo" una nueva estructura no sólo plural, también y necesariamente dual frente al tú. Al poder el "yo" nombrar al tú a tiempo de ser nombrada por él, la unidad (no homogeneizante) puede realizarse. Sólo de a dos puede el "yo" recorrer y nombrar su infierno.

La conciencia de escritura no es para nada secundaria en este crítico libro. La lagarta -otra más de las múltiples voces configuradas- opera su rol de "narradora" de la historia del poemario con una distancia irónica que lo que hace es aclarar-nos el lugar "otro" que las personas poéticas del "yo" buscaban marcando la presencia de una y otra:

La una
 llama al aire
 flotando baila
[]
La otra
 empozada en la celda
pensando
 en cómo morir
[...]
-Incauta!
-dama la lagarta exaltada-
ella navega el mar
de las errantes desalmadas! (LL: 20).

Es decir, ella (el "yo") está ya conocida y nombrada, su plenitud relativa se halla en el lenguaje y se completa en la cotidianidad ya dada en el libro anterior: "sólo quiero cuidar de lo vivo/ y tener luz/ para él/y mis niñas". Sólo que, en el presente poemario, ambas posibilidades están críticamente vistas desde un personaje que juega en su "lagarteo". Se plantea la imposibilidad de cerrar o solucionar el problema de la identidad, se niega la totalidad unitaria, y se ve en la muerte la única posibilidad de experimentar la unión, el silencio de todas las voces:

Quién es, quién es la que se queda y mira
cómo se va, cómo se está yendo
este mi cuerpo llorado por otro cuerpo
de la tierra amado y sombra? (LL: 47).

Como vemos en este primer grupo de obras el "yo" sufre una serie de cambios que lo trasladan desde el monólogo hasta la pluralización de la voz que convierte dicho monólogo

en un diálogo escondido, en la presencia de voces que actualizan los diferentes roles del sujeto; ninguna voz es de otro "yo", todas quedan dentro de una misma conciencia que las ordena y une. A excepción tal vez del tú amoroso cuya voz es una presencia pero no logra ser un oponente o estructurante del propio yo; aún es una **perfilación** de una misma voz.

2. El yo polifónico

Ya completado el panorama de las obras del primer grupo, pasamos ahora al segundo grupo diferenciado en nuestra lectura para después sacar algunas conclusiones sobre las estructuras del "yo" y los sentidos generales de la obra de **Wiethüchter**.

Los poemarios Madera viva y árbol difunto (MVAD) y El verde no es un color (EVNC) marcan otra etapa en la poesía que estudiamos debido a dos cambios: la nueva estructura del "yo" y un cambio o aporte nuevo en la construcción de sentidos. A propósito de estos giros nuestra lectura periodiza estos dos textos dentro de un grupo que si bien apunta a pertenecer al sentido general de la obra, es diseñado desde otra perspectiva. La característica de este segundo grupo es para nosotros la salida del "yo" y su enfrentamiento a otros "yoes" que trascienden la intertextualidad para constituirse en dos de los puntos más altos a la hora de pensar la obra de Wiethüchter desde la polifonía.

En el poemario Madera viva y árbol difunto, la ciudad, como un doble diálogo - consigo y con sus ritos-, cobra la estelaridad dentro del sentido del libro, ella es el yo poético. La cercanía con los referentes rituales y la clara configuración de la ciudad como un cuerpo femenino hacen de la intertextualidad algo más, un momento de autocfiguración del "yo". Pero esta vez ya no se trata de responder a yoes "internos" que reflejan un sujeto plural cuyos "otros" son sus "dobles" parciales o totales, sino de dos movimientos paralelos: la ciudad habla consigo en un monólogo y la ciudad habla con su pasado ritual, aunque ya veremos que esta comunicación está mediatizada en un diálogo con reveladoras particularidades.

La identificación del "yo" común al proceso poético wiethüchteriano con el "yo" de la ciudad se da por la reiteración de un "yo" sin lugar, que sigue en "un país ajeno" a pesar de ser suyo y que ve en su cuerpo dividido en dos mitades la realidad de la muerte y de la vida. Esta fuerte relación de los yoes hace que los "hechos" poéticos hallen una significación hacia afuera (por ejemplo, noviembre es el mes de los muertos y también el mes de la novia de noviembre como referencia personal o privada de la experiencia del "yo" no social) lo que ya otorga al texto una primera polisemia que divide lo público y sus rituales de lo privado y sus relaciones.

De alguna manera, a través del monólogo, la voz del "yo" transita entre dos configuraciones: la ciudad que habla y la ciudad que escucha. El lugar que comunica a ambas es el cuerpo. Este cuerpo no es sólo deseo, es también muerte y repetición, es un lugar que quiere ser habitado por su propia identidad en una lucha por poder autonombrarse.

Aquí el paralelo de nuestra lectura entre un "yo" femenino (ciudad que habla) y un "yo" geográfico (ciudad que escucha) es entendido como ese lazo poéticamente diseñado en el texto como una búsqueda compartida. Tanto la ciudad como el yo femenino carecen de una autoconfiguración y una autodefinition, por tanto, para buscarse se reflejan. Otro rasgo esencial que comparten estas voces es la repetida "conquista" a la que se vieron sometidas. El ser nombradas, conquistadas, señaladas o cercadas ha sido siempre un intento por poder llamarse a sí mismas con un lenguaje propio:

Me pregunto cuántas veces aún
tendré que ofrecer mi cuerpo
para cambiar de nombre
y llamarme solamente a mí (MVAD: 48).

La ciudad diseñada como lugar está poblada de ritos y ya veremos más adelante su configuración. Como un cuerpo, está poblada de despojos, de blancos, de ausencias y lenguajes externos a ella; estos son los rasgos que la hacen femenina. La lectura del cuerpo es también la lectura cotidiana de la ciudad y de la vida. En esta perspectiva, la repetición es la señal, lo que enfrenta a la voz no a una seguridad de lo por venir, sino un permanente estado de no saber:

Mañana y sabes y no puedes y miras
y te callas y te calmas y te silencias
y además, la harina y los chicos
y las conservas y los puchos
y el fin de mes y los muchos días
y la anterior vez y nunca se sabe...(MVAD: 27).

Como la ciudad, la voz poética femenina está cercada, pero no por ello concluida. Si bien toda la configuración de mundo no es del todo positiva, ésta responde perfectamente a la lógica de las transformaciones. Desde la voz femenina hasta su ciudad, desde el árbol a la madera, el repetirse es una forma de hallarse, de renacer en otra forma. Pero dicha lectura no es suficiente para intentar agotar el texto que nos ocupa. Si bien el contenido es altamente complejo, la forma y los recursos de enunciación empleados nos ayudan a cerrar una mejor conformación poética.

La estructura de Madera viva y árbol difunto está organizada en base a una disposición doble dentro del texto: existe una división tipográfica y espacial que separa los poemas recopilados y transformados por la autora de los poemas originales; entre ambos existe un diálogo que veremos posteriormente. A lo largo del poemario, señalados en cursiva, se encuentran unos poemas que, explícitamente, corresponden a otros textos: siguiendo las notas de la autora, señalamos que éstos pertenecen originalmente a la cultura oral y fueron recopilados por Teresa Gisbert (1980) y por Ana María Mariscotti (1978). Sin embargo, no todos los poemas en cursivas pertenecen a dichas recopilaciones, unos cuantos

son escritos por Wiethüchter en el mismo "tono" y lenguaje y son percibidos por la autora como mediaciones necesarias para el sentido del poemario (explicitación de las notas del libro).

Antes de detenernos en los textos recopilados y que funcionan según las posibilidades de la intertextualidad, debemos apuntar que casi todos fueron "poéticamente" transformados por la autora, lo que nos muestra que estamos frente a un tipo de intertextualidad más compleja.

El mecanismo de lectura que empleamos a continuación es el comparativo: por una parte el texto original y su contexto; por otra, el texto dentro del poemario con las transformaciones de sentido que se aplicaron.

Texto original	Texto poético
Oyeme desde el mar de arriba en que permaneces desde el mar de abajo en que estás (Gisbert, 1980: 33).	Oyeme desde el monte de arriba en que permaneces desde el monte de abajo en que estás (MVAD: 17).

El único cambio es el de la palabra "mar" por la de "monte", cambio semántico explicable por tratarse del pasado de una ciudad mediterránea. Sin embargo, pese al contexto poco claro en que se halla este texto en el libro original, se nos dice que, simbólicamente, el monte es entendido como metáfora de la virgen María porque contiene en sí a la piedra, símbolo de Cristo. El contexto cristiano no es pensable en nuestro poemario, pero sí la figura femenina como contenedora del cimiento de algo. Tal vez, podríamos afirmar que la ciudad es contenedora de la voz -o al revés-, y como tal entendida como un principio creador dentro del poemario.

Texto original	Texto poético
No ves, hija que una nube pequeña oscurece al sol? No le has visto otras veces eclipsado? Y soleis decir que el sol no muere. Pues si el sol fuera dios no tuviera la nube poder para oscurecerlo? (Gisbert, 1980: 30).	No ves crecida esa nube oscurecer el sol No temas otras veces el sol oscureció Dime si el sol es dios

¹² Sobre el análisis de este libro véase Antezana (1982).

por qué la nube
tiene el poder de
oscurecerlo?
(MVAD: 21-23).

Deteniéndonos en los contextos correspondientes, veremos ciertas transposiciones bastante curiosas. Los textos originales son fragmentos religiosos jesuitas usados con el propósito de ahuyentar la herejía andina del culto al sol. En el poemario este sentido es absolutamente ignorado, estos fragmentos corresponden a un momento de miedo ante la muerte de noviembre que, presentada por el "yo" de la ciudad, le recuerdan su ingenuidad frente a lo que la posee, hallando en su pasado conquistado la primera memoria de lo poseído. Para la voz femenina estos fragmentos son también algo así como la primera "estaca" que marca en su memoria un lugar del país ajeno que le puede pertenecer por identificación.

Texto original	Texto poético
María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo (Gisbert, 1980: 19).	Eres el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos (MVAD: 15).
Esto es sin resistencia en las manos ni huida en los pies es piedra si	Piedra sin resistencia en las manos ni huida en los pies
cortada de aquel divino monte que es María (Gisbert, 1980:19).	cortada de aquel divino monte (MVAD: 16).

La supresión de alusiones cristianas no es casual, tampoco lo es la homologación poética de la ciudad como "reemplazante" de la virgen. La primera se debe a que toda la evangelización fue impuesta y alejó a los andinos de sus lenguajes y sus nombres; la segunda, muestra la clara asimilación de lo que da vida al hombre, más que una divinidad extranjera, el lugar geográfico.

Texto original	Texto poético
María sapo, madre sapo padre sapo, cread para nosotros (Mariscotti, 1978: 54).	María sapo Madre sapo Padre sapo Cread para nosotros (MVAD: 27).

La asociación mítica de los sapos o las ranas como intermediarios ante la Pachamama para los pedidos de los hombres es explicada por medio del texto original. Esta misma función de intermediarios ante los pedidos implícitos de la voz del "yo" para salir de la repetición que la cerca, es respetada y jugada en el poemario.

Texto original	Texto poético
Vamos, nube de agua,vamos nube de lluvia, nuestras chacras de origen riéganoslas. (Mariscotti, 1978: 176).	Vamos nube de agua vamos nube de lluvia nuestras chacras de origen esperan ya ! (MVAD: 28).

Aquí, como en algunos de los textos recogidos, los cambios son mínimos y sólo se deben al sentido o al tono poético del libro.

Texto original	Texto poético
Una rana he emergido, María de la mar, del Lago he emergido una rana he emergido, María de las profundidades del lago he surgido una rana he emergido, María en una bolsa de oro he salido una rana he emergido, María con un pértigo de plata he salido una rana he emergido, María (Mariscotti, 1978: 176)	Una rana he cogido María de la mar del Lago he cogido una rana para ti En balsa de oro he salido María para surgir una rana María para tí Con caña de plata he salido María para coger del lago una rana para ti (MVAD: 29).

El mito que puede explicar la alusión a las ranas es el de la utilización de estos animales como intermediarios ante el Tata Atoja (divinidad aimara) para pedirle lluvias. Dentro del poemario ese contexto queda desplazado manteniéndose solamente la idea de petición y la de necesidad de agua, claro que en otro sentido.

Texto original	Texto poético
Si vivo volveré si estoy muerto ya no (Mariscotti, 1978: 209).	Si vivo volveré si estoy muerto ya no. (MVAD: 44).

Como vemos, los textos originales son transformados en algunos casos y son respetados en otros, pero en todo momento mantienen una relación con los textos poéticos que se les oponen incluso tipográficamente. Se puede decir que se va más allá de la intertextualidad (es decir que no sólo importan las relaciones entre los textos propios de la autora y los transformados por ella) cuando estos textos constituyen voces y cada uno representa una cosmovisión que se opone o se cuestiona frente a los otros. Ya decíamos, al hablar de la polifonía, que la independencia de estas voces es necesaria; también lo es la comunicación o el grado de relación entre todas éstas dentro del discurso. Las voces se deben "escuchar" unas a otras y plantear así frente al lector un mundo complejo donde nada queda del todo dicho o cerrado.

En este segundo grupo de obras dentro de la poesía que nos ocupa, las voces son por lo menos dos -en realidad se crea una tercera que habla con el lenguaje de los textos orales sólo para cerrar una línea de discurso-, que se oponen en cuanto visión de mundo y actitud. Sin embargo, las une una cierta identificación parcial en cuanto se reconocen como negadas por el discurso oficial que las conquista o las margina. Las voces de los textos orales (escritos en cursivas) representan la cosmovisión andina y frente a su realidad son pasivas, aunque sus rituales o algunas nociones religiosas les den algo de movimiento. Las voces del yo poético son occidentales, tienden más a la acción frente a la realidad y no parecen portar ninguna creencia que las sostenga.

Al inicio de Madera viva árbol difunto, estas voces están aisladas y cada una sigue su propio rumbo. Luego se van aproximando y finalmente parecen enlazarse en discursos muy próximos que casi se continúan. Obviamente, es este momento el que se presta para un análisis polifónico pues los discursos se responden y se corresponden. Así, por ejemplo, leemos en los textos orales la pregunta "¿dónde está tu voz?", a lo que inmediatamente la voz del "yo" parece responder con la figura de este "país ajeno" que tanto lo angustia y conflictúa. Esta cita es bastante valiosa si la pensamos como ese lazo implícito que une poéticamente a las voces, pues tanto lo andino como ese "yo" que se ve ajeno a su país son

lo que la cultura oficial ha negado. Ambas voces son una osadía. Al decir las en voz alta y al oír mutuamente la voz del "otro", la posibilidad de liberación es posible.

Es debido a que estas voces del discurso poético tienen diferentes formas de habitar el país y de habitarse, que ciertos contextos medianamente compartidos son confrontados a través de sus voces. Claro ejemplo de esto es la alusión a noviembre, que desde la voz de los textos orales es el mes portador de "el día de los muertos" y desde la voz del "yo" es un mes recordado por las masacres de la dictadura. Sin embargo, y aquí está una de las riquezas del poemario desde la lectura de lo polifónico, la presencia de esas voces y contextos que no coinciden ni son resueltas en una sola conciencia poética posibilitan al lector una ambigüedad, pero también una imagen más cabal de un mundo ficcional que contiene habitantes y realidades plurales.

Una cosa más debe ser puntualizada: la polifonía que vemos en esta poesía es también expresada en lo formal; es decir, los poemas que se hallan en cursivas y mantienen tono y cosmovisión andina igual a los de las recopilaciones aunque no lo son, mantienen un diálogo, una serie de correspondencias a nivel de lenguaje y mundo ficcional con los poemas que son propiamente recopilaciones. Estos poemas, que sirven como nexos -y creemos que valen en cuanto sentido y en cuanto la intención de ser parte de un otro lenguaje-, son, para el "yo", la posibilidad de dialogar en el plano de la expresión con el mundo de los "otros" donde el "yo" también es un "otro" doblemente alejado y parcialmente identificado con todos. Estos problemas del "yo" los veremos más adelante, en el capítulo dedicado a la identidad y la pertenencia. Otra de las introducciones de lenguajes diferentes al poético son las ilustraciones de Luis Zilveti que, al igual que los poemas en cursiva que imitan los textos orales, traspasan el lenguaje original (dibujos) para adquirir otro contexto en el libro.

No pretendemos reducir la lectura de este valioso poemario (Madera viva y árbol difunto) al enfoque de las estructuras del "yo" que proponen una polifonía muy marcada, pero creemos que este parámetro puede ayudar en la configuración de sentidos de la obra. Respecto a otros sentidos de este texto volveremos más adelante.

La segunda obra de este grupo es El verde no es un color, el cual está incluido en esta fase por presentar dos analogías con MVAD y, por lo tanto, una distancia con los otros libros: se trata de un desplazamiento geográfico explícito en el libro que presenta la pluralidad de voces y la interrelación del "yo" con los otros que le revelan su lugar y sus búsquedas, aunque a menor escala. La distancia con el grupo anterior es precisamente la interrelación de la voz del "yo" con las voces de los otros, es decir, es un tipo de "yo" que se desplaza en el terreno de lo dialogado, de lo polifónico. Su sentido también se ve enfatizado en cuanto es un lugar de pertenencia y de revelaciones sobre la identidad ficcional del sujeto fuera de sí, en el mundo exterior y ajeno.

¹³ Véase en MVAD, pgs. 29-30.

¹⁴ Véase en MVAD, pgs. 22, 24, 31, 43.

En este poemario, el "yo" parte de un lugar originario (la montaña) hacia un otro lugar que le es ajeno (El llano). Lo que motiva este desplazamiento es la conciencia de fragmentación en el "yo", quien pretenderá encontrar en otro sitio la unidad, la memoria y la pertenencia que le faltan:

Cuando desnuda, mi alma
se mostró
dividida

dejé la montaña y
me fui a vivir entre los árboles (EVNC: 5).

El "yo" como intruso se enfrenta a un contorno novedoso que invade su cuerpo, convirtiéndolo en animal o árbol. Este paisaje nuevo también tiene el poder de cambiar la alusión marítima que evocaba al lenguaje por la noción de selva donde la labor poética ve como "salen de cacería las palabras". El "yo" debe seguir estas nuevas formas para aprender, como su cuerpo y su misma identidad, a nombrar lo desconocido.

Habíamos marcado el terreno de la memoria como una de las búsquedas del poemario, lo que es explicable si se concibe el recuerdo como lo marcado como propio. El "yo" que en las montañas se sentía extranjero, piensa hallar sus señales de posesión en otro lugar del país, pero su experiencia le muestra que:

no tengo memoria
de estos insectos ávidos de vida (EVNC: 45).

Ya que no es poseedor de memoria, el "yo" se ve despoblado, vacío; apela entonces a la comparación de los lugares habitados para reconocer que:

no estoy aquí
lo sé (EVNC: 48).

Este viaje que revela al "yo" su desposesión logra la conciencia y la primera señal de reconocimiento en la montaña. Volver, entonces, representa fundar desde lo distante su verdadera identidad, lugar y, sobre todo, su auténtica palabra.

Si en el anterior libro la oposición del sujeto poético y su forma de habitar el mundo se enfrentaban a una otra cosmovisión por la presencia mítica de lo andino precolonial (tiempo), ahora la oposición es frente a un lugar cuyos habitantes, a diferencia de los anteriores, no pueden otorgar nada al yo (espacio). Volver es reconocer la fragmentación del "yo", para ver en sí y su lugar ya no la carencia sino la autenticidad.

Sin embargo, dentro de ese viaje del "yo" hacia fuera, hay un momento que destaca por lo profundo de su sentido. Se trata del encuentro con los ayoreos, pobladores reunidos en reservaciones y también negados por lo oficial. Algunos de sus cantos, aunque ligeramente transformados por la autora, formarán otro tipo de intertextualidad también polifónica.

Los textos recogidos en El verde no es un color no tienen tanta correspondencia como la tenían los de Madera viva y árbol difunto: aquí la intertextualidad es más trabajada y para relacionar los textos poéticos con los orales, debemos ver varios cantos axe recopilados por Roa Bastos (1978) y ver cómo sus frases han sido recogidas o transformadas en el texto de Wiethüchter:

Ahora,
las madres que fueron
-grandes osos hormigueros-
lejanas las hemos dejado para siempre.
Ahora,
mis hijas están ya en casas grandes, blancas
Ya nunca más
nos saludamos
con el hermoso saludo de lágrimas
(Roa Bastos 1978: 269)

En ese mismo canto se reitera muchas veces el verso "la cabeza doblada sobre los brazos cruzados" que aparece siempre en alusión a lo dejado atrás, especialmente a los muertos, cuya forma de enterrarlos era precisamente ésa. El mismo verso se reitera en otro canto que alude a la ausencia de los abuelos:

Nuestros abuelos, nuestros abuelos
los hemos dejado lejos,
la cabeza doblada sobre los brazos cruzados.
Nuestros abuelos
que ya han sido osos hormigueros
los hemos dejado lejos
la cabeza doblada sobre los brazos cruzados.
(Roa Bastos 1978: 276)

La ausencia de un país dentro del territorio nacional y la cuestionada identidad frente a la pérdida de referencias culturales se refleja también en otros cantos:

Yo cuando era axe
era cazador verdadero

allá en nuestro país
(Roa Bastos 1978: 278)

Mientras el ástil de nuestras flechas
-ahora sin sangre-
lo cantan con escarnio y con odio
Mis finadas hermanas
-figuras de mujer de hermoso sexo-
entonan canciones de escarnio:
nosotros ya estamos cada vez más en la gran
chacra
de ser cazadores nos han sacado (Roa Bastos 1978: 280)

El pasado rol de cazador es evocado por estos hombres así como sus enemigos son identificados con los blancos de una forma particular:

Esos jaguares de blancos
tienen las mujeres expuestas a ser presas ya;
aquellos que hacían el camino del blanco
magníficos seres ya son
ya se ha extinguido
el viril y hermoso conjuro
contra jaguares y blancos
(Roa Bastos 1978: 277)

Todos estos cantos muestran un universo cultural dañado por la conquista y la imposición de nociones y saberes ajenos a ellos donde la pérdida de identidad y del lugar reflejan un "yo" colectivo pero terriblemente desconocido para sí mismo, negado por el otro, incapacitado para reconstruirse.

Es importante añadir otro dato más a la hora de replantear la intertextualidad en El verde no es un color: la alusión a lo que fuera la población de Erami y sus habitantes perdidos en una ciudad que también es ajena. Esta realidad tomada de Santa Cruz, lugar definido en el mismo texto como ese "verde" que ahora aloja al "yo". Se trata de una comunidad formada sólo por mujeres que hace pocos años fueran llevadas a la ciudad en busca de un mayor desarrollo y progreso; pero que terminaron por convertirse en mendigas debido a las insuperables dificultades económicas.

Pasemos a ver cómo todos estos textos orales y estos contextos sociales son poéticamente recogidos en EVNC:

Vi también que había hombres
que miraban desde la orilla de otra contienda

de un territorio ya sin pilares ni templos
de un territorio de ojos sin pájaros.
Esos hombres sin selva
sin aves
 sin odio
apenas cantaban:
Circule la palabra por los huesos
 -decían
de nuestros antepasados,
antes que se hunda el espacio
y amanezca otro tiempo
 -decían
nuestras madres que fueron
grandes osos hormigueros
yacen sepultadas
 dejadas para siempre
y sus hijas amansadas
desde que habitan casas blancas
ya no saludan con lágrimas.
"Porque la tierra grande
lleva la cabeza doblada
sobre los brazos cruzados"
(EVNC: 34-35).

Así cantaban
esos hombres
 en su soledad
sin el gran abuelo
sin la madre
 de hermoso sexo
con las certeras flechas sin sangre
sin todo lo lindo que aquello era
(EVNC: 36).

Ese canto que viene
del interior que piensa en algo
que alaba el bosque
de los no venidos
de los cazadores
 rivales del jaguar
se ha dormido.
(EVNC: 37).

La unión del "yo" y su identificación con estos cantos se da porque estos hombres y mujeres están tan "sin país" como ella y la incertidumbre del futuro es para todos ellos una verdadera incógnita.

El contexto mítico de estos cantos se explica por las concepciones de la "caza" y de la visión religiosa de la protomadre. El hombre axe era cazador antes de ser encerrado en las reservaciones, su valor estaba en esta actividad porque se creía que al cazar ayudaba a su mujer en la gestación del nuevo niño a través del contacto entre el espíritu del animal y el del niño; los ancestros estaban en ese animal y podían establecer lazos con los vivos a través de la cacería. Desde su encierro estos hombres ya no pueden volver espiritualmente a su cultura, pues ya no hay qué cazar. El yo poético comparte este sentimiento porque también está alejada de sus muertos, su lugar y su memoria.

En cuanto a la idea de la protomadre, se identificaba a ésta con el oso hormiguero y se asocia su poder a: hacer llover, dar origen a la mujer independiente del hombre, relacionarse con el mundo cósmico y dar las palabras, el orden y la lógica.

El primer canto llora la muerte del pueblo y la muerte de su jefe con el que ya no pueden comunicarse porque dicha comunicación dependía de los pájaros ahora ausentes. El cambio de idioma y de lugar provoca en ellos una crisis de identidad que los conflictúa por la acentuada lejanía de sus bases míticas. Las nociones de nación y pertenencia les son ajenas porque ese ya no es su país.

Como ya vimos, el yo poético escucha estas voces en un momento en que su propia identidad está amenazada, cercada por lo falso e impuesto. El sabe, como los axe, que ese no es su lugar. El encuentro con estas voces, pese a su brevedad, funciona como revelador, mostrándole al "yo" la necesidad de irse que de alguna manera es la forma de encontrarse y no ser, como los hombres y mujeres de axe y de Erami, una identidad al servicio de otros, sin nombres ni país propios.

3. El yo frente a la historia y al pueblo: el diálogo

Pasamos al poemario Noviembre-79 (NOV), que es leído como un momento de transición entre el primer y segundo grupos en nuestra periodización de la obra de Wiethüchter. La particularidad de este libro respecto a los anteriores es su concreta referencialidad a un momento histórico: las matanzas producidas por la dictadura en 1979 en Bolivia. Sin embargo, no creemos que esta salida sea un rasgo que aparte a Noviembre-79 de la lógica poética global de nuestra autora, más bien vemos en él un momento donde la realidad y la palabra, la individualidad del "yo" y sus dudas al respecto, y la necesidad de cuestionamiento en la voz, son enfatizados.

La violencia y la impotencia de lo poético ante la realidad es materia de preocupación en este breve poemario. En el inicio, la inmovilidad de la sangre como metáfora de vida provoca en el "yo" el deseo de la acción, de la palabra. El matiz se da en un segundo momento donde, ante la imposibilidad de cambio exterior, la movilidad de lo poético se da interiormente. El deseo del "yo" por nombrar y oponerse a lo que ve lo lleva también a desear ser parte de lo visto. Es de nuevo un intento del "yo" por pertenecer a la comunidad:

Orgullo de ser
blanco
para una bala (NOV: 2).

En el tercer poema la escritura logra lo impensable en la realidad: el retorno de lo mítico al presente, sólo que lo hace a través de una cruda mirada crítica que ironiza tal retorno con la muerte de ambas realidades: la histórica y la actual. El "yo" queda con su palabra en la boca como único sobreviviente pero ya no está solo, ahora en su posibilidad de escritura está la "consagración de la plenitud/ no estamos solos".

El sujeto colectivo que está implícito, pero muy presente en el poemario, aparece después como un fuerte cuestionamiento de lo que es "pueblo". Es decir, esa larga memoria de haber sido constantemente muerto por el "otro" que tenía poder, le da a la noción de pueblo un tono irónico porque es el nombre de lo que les lleva a la muerte.

Con una intensidad de minuto, este poemario logra plantear desde otro momento y otro lugar otra de las situaciones límite que devuelven al sujeto la noción de duda. Se nos enfrenta a la poesía impotente frente a la historia (como en los casos de sujetos negados en Madera viva... y El verde...) a menos que se la nombre y en el instante del poema se la detenga.

Hasta aquí hemos seguido cada una de las partes de la obra según nuestra división guiada por los diferentes tipos de "yo" que esta obra propone y que corresponden con la visión de lo polifónico diseñada en el primer capítulo de este trabajo.

4. Relaciones y conclusiones parciales

4.1. Relaciones entre grupos

Antes de puntualizar sobre lo señalado en este capítulo, nos detendremos brevemente para explicar un poco las relaciones existentes entre cada uno de los grupos de nuestra periodización. Con este fin, retomamos el último de los elementos apuntados sobre la polifonía en poesía¹⁵: el lenguaje. Este elemento puede mantener la unidad y las relaciones entre cada grupo y lo que hemos denominado como un momento transitorio. Es la búsqueda

¹⁵ Cfr. supra capítulo 1.

de un lenguaje "propio" capaz de responder a la configuración de un lugar también "propio" desde lugares marginales asumidos por el "yo" en sus diferentes momentos y transformaciones lo que de alguna manera sustenta y continúa el proceso poético wiethüchteriano.

Podemos afirmar que el lenguaje dentro del primer grupo de nuestra periodización es el que atraviesa mayor número de lo que García llama "formas verbales"; es decir, las diferentes posiciones dentro del lenguaje. Las mismas que corresponden con las diferentes formas de sujeto que puntualizamos en este capítulo. Desde Asistir al tiempo se plantea la dualidad de un lenguaje donde su apariencia y su esencia marcan el camino que la voz deberá recorrer. Dicha misión se relaciona con la misión poética reflejada en este poemario. deber vivir.

En Travesía el trayecto se da también desde una exploración profunda de varias formas de decir: el lenguaje amoroso, el crítico, el cuestionador, el descriptivo, el cotidiano, el irónico, el lenguaje a través del diálogo amoroso... Aquí se inicia entonces la búsqueda de la "polifonía formal" clave en poesía pues es la que da consistencia a los replanteamientos que esta obra se propone.

En el poemario Territorial se mantiene una dualidad del lenguaje y al mismo tiempo una estrecha relación entre lenguaje y sujetos que lo hablan; si uno desaparece, el otro también pierde su sentido.

En En los negros labios encantados otros lenguajes invaden el discurso poético ahondando el criterio de intertextualidad: la pintura, el sueño, los diálogos monologados, etc.

En El rigor de la llama lo lúdico y lo cotidiano toman primer lugar. Uno de los rasgos que más resaltan es el de la inclusión del nombre de la autora dentro de un poema cuyo sentido es el de integrar éste dentro del mundo del lenguaje simbolizado en la figura del mar. Otros rasgos de este libro son por ejemplo la trasposición de la sintaxis aimara a la castellana, o el mantener un hilo narrativo que va conduciendo la poesía.

La Lagarta continúa con lo narrativo, pero añade dos características: la inclusión de personajes (la niña y la lagarta) y el énfasis en cierto lenguaje crítico e irónico que constantemente interpela la labor de la escritura. Las formas del lenguaje se situán frente a esta crítica asumiendo a veces la "rudeza" o formas tradicionalmente poco poéticas y otras veces manteniendo la voz poética y reflexiva empleada en anteriores poemarios.

En cuanto a las obras de nuestro segundo grupo, el lenguaje adquiere en éstos una dualidad más bien referida a la división entre "oralidad" y escritura según vimos en el análisis del acápite anterior.

El momento entre ambos grupos, compuesto únicamente por Noviembre-79, mantiene una preocupación por un lenguaje más social y colectivo que interpele la realidad histórica a la que se enfrenta.

Sólo la constante movilidad entre las diferentes "formas verbales" permiten a esta poética andar los caminos del primer o segundo grupo, mantener la correspondencia entre lenguajes y "yoes", mantener la búsqueda de algo que le pertenezca. Así como en narrativa el narrador buscará dejar hablar a las voces de sus personajes para perder su centralidad; así en poesía el lenguaje debe por lo menos mantener un cuestionamiento por su realidad, debe explicitar cada una de sus formas posibles tanto para dar consistencia a sus voces (éstas no tienen nombres o datos biográficos) como para convertirse en verdad en una propuesta polifónica, libre de un lenguaje, una voz, un mundo autoritarios. Si recordamos a Bajtin, el discurso polifónico rompe con lo autoritario al incorporar voces y posturas ideológicas no siempre coincidentes, logrando así un efecto de "democracia" en el texto. Tal es la característica que Wiethüchter plantea ahora desde la poesía: el "yo" deja de imponer su lenguaje para acoger a otros que junto a él "democratizan" el espacio poético.

4.2. Conclusiones parciales

Las conclusiones y explicaciones de este capítulo se concentran en la periodización de la obra poética que nos ocupa en dos grupos de poemarios y un momento intermedio entre ambos a partir de los tipos de "yo" que éstos actualizan y de las formas de lenguaje que exploran. Como hemos visto en nuestro análisis, cada una de estas partes configura el mundo ficcional de diferente manera y trabaja esta diferencia a partir de un juego de estrategias en la voz del yo poético que hacen de éste un monólogo, un diálogo o una serie de juegos polifónicos.

En la primera parte denominada como primer grupo, la apuesta por la revelación se da a partir de una contemplación individual que habla para sí y se reconoce alejada de lo que la circunda. Aquí el "yo" es uno solo en cuanto lugar de enunciación y es doble en cuanto enunciador que actualiza por lo menos dos de las posiciones que dialogan en su interior. Toda esta sección dentro de la obra mantiene una unicidad de conciencia y de planteamiento; pero ya trabaja la multiplicidad interna de la voz que constantemente se cuestiona a sí misma pero no aún a un exterior.

Por otra parte, el lenguaje en este primer grupo recorre varias de sus posibilidades verbales a fin de ir dando voz a cada una de las posiciones de "yo", según cada lugar enfrentado, cada tiempo identificado o cada interlocutor. No se trascienden los límites del monólogo o del diálogo dentro del mismo.

De todas maneras hemos visto pertinente apuntar una gradación que diferencie el trabajo en el "yo" y en el lenguaje en cada uno de los poemarios de este grupo. El punto más

bajo de multiplicación del "yo" y exploración del lenguaje se da en Asistir al tiempo; el más alto en El rigor de la llama.

El desplazamiento del yo poético hacia una realidad histórica específica como la de las masacres de noviembre, en Noviembre-79, hace que las revelaciones de las voces interiores (la revelación de la hija en La lagarta, por ejemplo) sean ahora una revelación social. El "yo" como lugar de enunciación se hace un diálogo interpelatorio a la realidad que denuncia; es en este sentido más abierto hacia la polifonía. En cuanto "yo" enunciador, se mantiene como una pluralidad de conciencias, pero esta vez producida por la integración del "yo" en una comunidad.

Otro desplazamiento es el que se opera en lo que hemos identificado como el segundo grupo de obras. Se trata más bien de una alta polifonía lograda a través de la intertextualidad como momento de revelación. En este grupo, continúan las voces internas sólo que ahora están complejizadas por la presencia de voces de otros textos que, pese al tamiz de la reescritura de la autora, conservan su independencia; y lo que es más importante, conservan un mundo y una forma de habitar o nombrar el mundo diferente a las del "yo".

Aunque una revelación más profunda posibilite también una identificación que acerca a las voces internas con las externas, el diálogo con las voces andinas precoloniales o con los cantos axe contemporáneos hace del yo plural un tú también plural. Es decir, la posibilidad de escuchar que ya estaba en el yo porque es en realidad varias voces, se amplía para ser también un tú al que apelan los textos que recoge. Los interlocutores "tú" son a veces colectivos, localizados en un sólo sujeto (en los casos amorosos) o incluso abstractos como en el caso de algunas intertextualidades que se dirigen hacia entidades como la misma vida, la muerte, etc. En varios de ellos se incluye la propia voz del "yo".

En cuanto lugar de enunciación el "yo" se ve multiplicado al ceder su lugar a otras voces; como enunciador, se ve multiplicado porque las voces que lo habitaban desde el primer grupo de obras se ve ahora interpelado no sólo por sí mismo sino por sus interlocutores. Se efectúa aquí el punto de realización de lo polifónico en Wiethüchter no sólo desde el "yo" sino desde la pluralidad de lenguajes que interrumpen el discurso y dejan atrás la autoridad y la univocidad de la visión del "yo" en poesía.

Cuatro son las apuestas que como escritura nos plantea Wiethüchter: una construcción ética que cambia la noción de un "yo" omnisciente y totalitario ante su mundo ficcional; el enfrentamiento con lo histórico del pasado o del ahora que enfrenta al "yo" con otros momentos donde este pretende realmente formar parte de ese país extraño que habita; la construcción y la búsqueda de una morada a partir del movimiento geográfico y mítico que destruyen oposiciones y posibilitan la pertenencia del yo (es) a su lugar; y, finalmente, las revelaciones que como identidad y lenguajes hacen ver al "yo" otros lugares y otras formas de ser según lo que dice y la conciencia de tal decir.

El yo poético se construye en la poética de Blanca Wiethüchter como una pluralidad que juega con posiciones interiores (haciéndose dialógico consigo mismo), con posiciones exteriores que lo enfrentan al espacio o al tiempo de otras voces (haciéndose un tú de otros textos que le devuelven su lugar en una revelación), o con posiciones exteriores históricas (haciéndose eco y lucha de una colectividad).

El cambio entre un "yo" autoritario y un "yo" democrático no es un proceso que se interrumpa, sino que va cambiando e intercalándose en las particularidades de cada poemario. Sin embargo, dadas las nuevas propuestas de la autora creemos que nuevos textos poéticos y narrativos podrán esclarecer las relaciones y los cambios de este "yo". En todo caso los últimos trabajos, en una lectura cronológica, no es un "retroceso" hacia el "yo" único; primero porque el mismo proceso de escritura es también una dinámica donde lo interior múltiple interrumpe e interpela lo exterior y viceversa. En segundo lugar, porque el "yo" del último libro publicado, La lagarta no es tampoco unívoco aún si no llega a ser polifónico.

III TRES PARADIGMAS PARA UN SUJETO Y SU LUGAR

La ciudad -y no sólo la ciudad sino también la naturaleza y los hombres- se erige entonces como el espacio en el cual se juega la posibilidad de identificación, como una necesidad de pertenencia.

¿Qué es lo que hago yo en un país extraño de por sí y que acosado por su pasado vive movido por un impulso permanente de cambiar las cosas, de mejorarlas, de forzarlo siempre a ser otro?

Una mirada unas veces ansiosa otras contemplativa ha sido y es mi forma de habitar este país¹.

En los anteriores capítulos hemos visto ya cómo se configuran los "yoes" dentro de la poesía de Blanca Wiethüchter bajo los parámetros de polifonía. A continuación detallaremos más nuestro acercamiento a la misma a partir de la exploración de lo que llamamos anteriormente las voces del "yo" interno, del "yo" como enunciador frente a sus interlocutores. Dadas las dualidades que expusimos como parte esencial del "yo" que Blanca construye, nos valdremos ahora de dos nuevos conceptos para nuestra lectura: la identidad y la pertenencia.

Empecemos por decir que dichas categorías son centrales en nuestra perspectiva de lectura en cuanto forman parte de las angustias del conocimiento que busca(n) el "yo" (los yoes) como una preocupación intertextual claramente diseñada en el proceso poético de Wiethüchter. Entendemos por "identidad" la configuración y definición de un sujeto a partir de la pregunta "quién soy yo" cuya respuesta se puede ver multiplicada a partir de los roles con los que se identifica el "yo" en sus diferentes instancias de vida. El concepto de "pertenencia", muy ligado al anterior, define aquellos lugares donde el "yo" reconoce rasgos propios de su identidad y por tanto se reconoce parte integrante del mismo".

A fin de ilustrar mejor la presencia de estos conceptos y los múltiples elementos que confluyen en ellos dentro de la poesía, recurriremos a un análisis intertextual de las formas en que se configura la identidad del "yo" y su lucha por un lugar que le pertenezca y al cual pertenecer. En este sentido, diferenciamos tres paradigmas que pueden articular de forma poética una problemática relacionada con un sinfín de teorías como es el caso de "la identidad".

El "yo" y todas sus formas" construye su identidad y su lugar a partir de tres momentos que por repetirse de diferente forma llegan a configurar lo que llamaremos paradigmas del "yo" y su lugar:

¹⁶ Véase Alberto Julián Pérez: "Entrevista con Blanca Wiethüchter" en Alba de América, (1993).

¹⁷ Véase por ejemplo Revista FEM (1996).

¹⁸ Cfr. supra, cap. I.

- El paradigma que va desde la configuración de la niña a la configuración de la madre.
- El paradigma de la ciudad como lugar posibilitador de todo el movimiento polifónico de la voz.
- El paradigma de la escritura como un eje capaz de articular y relacionar los dos primeros.

1. Primer paradigma

Este paradigma se desarrolla más dentro de lo que en el presente trabajo denominamos como primer grupo de obras, está más relacionado con la configuración interna del "yo" y todos los desdoblamientos que permanecen unidos por una sola conciencia. Dentro de este primer paradigma agruparemos a todas esas figuras que el "yo" asume a la hora de definirse como un sujeto femenino. Los términos que marcan los extremos de este paradigma son entonces las figuras de la niña-la madre.

El eje, dentro de esta configuración, es el factor sexual, alrededor de éste las figuras van rotando y formándose de formas particulares. El interlocutor por lo tanto es el opuesto al "yo", es un tú masculino. La dinámica de encuentros y desencuentros con este "tú" marcan una de las pautas para ir definiendo la identidad y la propuesta de la poética wiethüchtheriana en este acercamiento. Las maneras de ser mujer están encerradas dentro de un afán de revelación y nominación en constante apelación al eje sexual y en constante diálogo con el interlocutor.

Dentro de este momento la lucha del "yo" por definirse como una voz femenina adopta un lugar concreto desde el cual hablar y construirse: el cuerpo¹⁹. Sin embargo, la voz comienza tal destino desde la apropiación por medio de la nominación de su propio cuerpo, es decir, marca desde un principio la relación entre nombrar y poseer. Al denominar su cuerpo, la voz hace de él un lugar creativo pero también político en cuanto interpela los condicionamientos, las inclusiones-exclusiones, las nominaciones, en fin todo aquello que marca su cuerpo desde un exterior que no necesariamente coincide con su manera de nominar, con su lenguaje.

El papel de los interlocutores cobra importancia a partir de que es a través de los otros que el sujeto puede ir configurando su propio lugar. Si relacionamos este proceso con el proceso polifónico anteriormente visto, entendemos que el procedimiento de configuración de este mundo poético se da siempre en un diálogo con otro, nunca se restringe a una unidad que resuelva conclusiones. En este sentido, son dos los interlocutores de este primer paradigma: el "tú" que no es sino el desdoblamiento del "yo" y el "tú" masculino frente o con el cual la voz se relaciona. Existen sin embargo otro tipo de interlocutores cuyas voces nos llegan mediatizadas por la conciencia del "yo" y que revelan

¹⁹ Véase Ordoñez (1986).

las posturas de quienes han marcado y definido la identidad femenina del "yo" durante una "historia de vida". Estas voces corresponden a la figura materna, la figura de la hermana o la figura de la hija.

Los momentos que recorre la voz son: el reconocimiento de su "innominación" y por tanto de su vacío; momento simbolizado en la figura de "la niña descalza". Un segundo momento se da frente a las maneras en que otras mujeres definieron o marcaron a esa voz y frente a las que el "yo" se resiste y se diferencia; estos interlocutores son la madre, la hermana y la hija, fundamentalmente. El tercer momento se da cuando la voz se deshace de los dos momentos precedentes y emprende su reconocimiento frente al "tú" masculino; donde las figuras que predominan son la del "elegido" y la "elegida". El último momento de este paradigma se da cuando la voz puede nombrarse crítica y cotidianamente simbolizada en una piedra, una "viajera inmóvil" donde el viaje y el trayecto son ella misma desde su lenguaje, su cuerpo, su poder.

1.1. La niña descalza

Ubicada como una presencia proveniente de la infancia y que actualmente invade al "yo" para recordarle su búsqueda, esta figura se encarga de mostrar el origen de la voz en el terreno de lo innominado, de lo desconocido, de lo por-ser. El recuerdo de esta niña está poblado de nostalgia pero también de reconocimiento. En ella duerme el impulso para que el "yo" se empeñe en ser otro, en cambiar, en definirse. Es decir, a partir de ella se origina la necesidad del "yo" por crear para ella misma un camino para recorrer; calzar sus pies descalzos y saber a dónde ir.

La presencia de esta figura se extiende a lo largo de los poemarios; pero su marca está en La lagarta y El rigor de la llama. Es de alguna manera una figura que al marcar los extremos del viaje, marca los límites de la autopercepción del "yo".

El origen de esta figura infantil puede ser descrito en el siguiente fragmento: "Nació nadando de un oval de agua/ mirando hacia arriba/ la niña descalza/ ajena a todo lo que no fuera árbol/ pájaro, relieve de piedra" (LL: 10). Sin embargo para un seguimiento mayor de esta figura habría que seguir un recorrido por algunos de los poemarios .

1.2. Figuras femeninas

A través de la figura materna el "yo" reconoce una raíz paralela a la suya (su niñez) como un origen que no coincide con la protección o con la identificación buscados por el "yo". Por el contrario es en oposición a esta figura que el "yo" puede fundar un recorrido propio. La figura de una "apariencia de madre" no es sino la explicitación del desarraigo propio de esa niña, de la separación que ésta vive respecto a su origen, a su lugar.

²⁰ Véase Agosin (1995).

²¹ Véase por ejemplo LL: 21, 27, 32, 33, 47 o también ERL: 9, 18, 55.

Pasa entonces a buscar sus referencias en una hermana que sin embargo se le opone principalmente por su cercanía a la "cosa sumisa" que evidentemente contrasta la opción cuestionadora del "yo". Ella no es lo que las demás son; debe continuar su peregrinaje hacia patrones de identificación²².

Entonces hace su aparición la figura que más determinará el recorrido del "yo": la hija. Es a través de la mirada del "yo" hacia su prolongación que el "yo" recibe la revelación. Ella está en otra parte, en la niña está su muerte, ella debe buscarse en un nombre que todavía no ha pronunciado. Debe continuar. La mayor cantidad de ejemplos al respecto se hallan en ERLL .

1.3. Los elegidos

Después de reconocer la necesidad de buscar en ella misma los parámetros de su nombre y de su camino, el "yo" recorre sus posibilidades a través de un descenso a sus propios "infiernos". En principio, tal recorrido es parte de su cuestionamiento y lo realiza a solas:

El silencio me denuncia ajena
me arroja
desgaja
desaloja
y siento la caída
al desfiladero de la culpa
desprendida de árbol
desprendida de madre
desprendida de cielo... (ERLL: 18).

¿Quién es esa mujer?, preguntando
¿Quién es?, decía
¿Quién soy?
Buscando qué fuego? (ERLL: 22).

Sin embargo, poco después, este recorrido se transforma en un camino compartido con la voz del "tú" amoroso. Esta propuesta de pareja se realiza plenamente en el siguiente libro, La lagarta, donde después de recorrer sus búsquedas y sus voces el "yo" puede reconocer al "elegido", ser a su vez "la elegida" y concluir el viaje a través de una unión y una reconciliación que culminan en la cotidianidad y en la vida de pareja:

²² Véase Antezana (1996) y Mitre (1997).

²³ Véase especialmente ERL: 17-22.

Juntos, tomados de la mano
claros en la sombra
ascendieron al tiempo iluminado
al campo abierto
a la casa del pan (LL: 38).

1.4. Viajera inmóvil

Cuando la voz reconoce que coexiste con otras voces que actualizan sus diferentes "posiciones de sujeto" por las que el "yo" transita; lo que hace es recorrer un viaje interior donde transita sus nombres, su memoria, sus elecciones. Desde esa perspectiva, el "yo" se va configurando como una "viajera inmóvil" que, sintetizada en la figura simbólica de la piedra, se mantiene en una inmovilidad aparente donde en realidad el recorrido va hacia dentro del propio "yo". El proceso de identificarse o de desconocerse con esas otras voces que a momentos toman el discurso son de alguna manera las fases que el "yo" atraviesa en su viaje.

El lugar de dicho viaje es sin duda el cuerpo del "yo" que, configurado como un espacio de relaciones, de pasos, de memoria, de elección y de reconocimiento, va a ser el primer lugar de la escritura y de la nominación capaz de unir el nombre del "yo" con el mismo mundo del lenguaje y de unir las voces del "yo" dentro de un viaje cuyas paradas son dicha pluralidad.

Después de apartarse de los modelos de la niñez, los de las otras figuras femeninas que no corresponden con el perfil que el "yo" pretende reconocer; después de hallar un "tú" a quien elige y por quien es elegida; después de recorrer el camino de su mundo más oculto, casi infernal, acompañada por este tú el "yo" puede detenerse. Es un recorrido posible ya que la voz poética a oído todas las voces de sus "fantasmas", de aquellas formas de ser ella que ha dejado dentro suyo como partes de su propia autodefinición. El tramo final de su camino no puede ser otro que el detenerse para oír una voz pequeña, viva, que empieza a nombrarla bajo la quietud del viaje interior. El lugar de este viaje se da desde el cuerpo como lugar, se trata de un cuerpo que después de ser nombrado, debe definirse como propio a partir de experiencias que el "yo" va sumando después de los recorridos hasta ahora vistos.

2. Segundo paradigma

El segundo paradigma hace hincapié en el espacio, el lugar donde el "yo" puede salir de sí y enfrentarse a voces que no están dentro de su conciencia sino que la traspasan. Desde el inicio, el viaje interior del "yo" expone constantemente la necesidad de un espacio donde

²⁴ Véase ERL: 51-60.

²⁵ Véase TERR: 40, 47, 5558, 65 o también ENLE: 28, 58, 59.

salir y al cual pertenecer en medio de un sentimiento de estar en un "país en blanco". Las metáforas o figuras que van a rodear la nominación de este lugar son. los lugares del país, la ciudad y la morada.

Si el eje del paradigma anterior es el de la definición sexual, el eje ahora es el lenguaje en cuanto idioma. Es decir, es por medio de las preocupaciones sobre el castellano y su cosmovisión prestada y luego asumida en nuestro contexto colonial que el "yo" puede ir rescatando otros lenguajes anteriores a dicho periodo (cantos y oralidad) y que podrían devolver al "yo" esa pertenencia y propiedad que tanto busca. Sólo desde el cuestionamiento por cómo nos llamamos con un lenguaje y con una idea de mundo que fueron traspuestas a nuestro territorio, el "yo" apela al pasado histórico, al contexto y a la cultura.

Las formas de cerrar un territorio son varias pero sin duda la nominación de ese espacio en cierto idioma, bajo cierta luz de dominio, fue la manera en que desde nuestro pasado ciertos grupos y sus voces han quedado fuera y otros dentro. Este sistema de exclusiones e inclusiones engloba también a la palabra que es negada; rescatar y ser capaz de oír y relacionarse con esa palabra es el nuevo reto y el nuevo viaje del "yo".

2.1. El país y sus lugares

El sujeto, dueño de la voz en el poema, decide en cierto momento emprender también un viaje por el espacio exterior a él a **fin** de ir buscando su lugar. La conciencia de desarraigo a la que obedece este "yo" lo llevan a circular su propia ciudad pero quedándose en los lugares y los tiempos donde esas voces negadas vuelven a sonar, regresan. En Madera viva y árbol difunto, la intención de cercar el territorio del "yo" se centra en el oír y el dialogar con voces que son anteriores al pasado colonial y que sin embargo han pervivido todos estos años como una voz y un discurso siempre subyacentes a lo "oficial". La negación de estas voces pero su testaruda presencia son elementos de identificación para el "yo" quien además de dialogar con este lenguaje anterior se apropia de esa manera de nominar y convierte la intertextualidad en una visión polifónica donde los lenguajes negados o marginales se relacionan con el lenguaje "oficial" y se va produciendo entre ambos una interrelación y un intercambio de nominaciones de donde va a resultar un lenguaje capaz de nombrar un territorio, construirlo, apropiarse de él.

La dicotomía que vive dentro del "yo" y lo configura como una voz por lo menos doble en cuanto a su lugar por sentirse a la vez perteneciente y extranjera a éste corresponde con la realidad de un lugar (nuestro país) donde la dualidad entre un mundo andino que pervive y subyace y un mundo occidental que está a flor de piel y que nombra es permanentemente enfrentada por sus habitantes.

El primer movimiento del "yo" es más temporal que espacial y se centra en el mundo andino precolonial del que rescata sus cantos y sus oraciones. Los textos que vimos en el capítulo anterior reflejan la búsqueda de respuestas por parte del "yo" en un grupo cultural

como el aimara que refleja su situación desde ese pasado hasta el presente; ninguna de estas le permitió o le permite la libertad o la realización de su discurso en un espacio propio. Sin embargo, lo que reflejan estos discursos son precisamente las formas en que desde su lenguaje han podido filtrarse en el mundo occidental que los niega. Su lenguaje puede flexibilizarse, adoptar formas o fundirlas; pero siempre está paralelo al lenguaje y al mundo que los acogen como unos "migrantes" dentro de su propio país. Esta convivencia, sin embargo parece haber superado las fases del proteccionismo o de la marginalidad agresiva, plantea más bien una convivencia de fluidez donde una realidad subyace a otra y pueden comunicarse a través de ritos, fiestas y maneras de nombrar.

El sentimiento de "extranjería" del sujeto hace que éste deba buscar y crear un lugar de enunciación desde los cuales poder asumir una identidad. De este proceso nace lo que podemos denominar como "primeros parámetros de viaje" consistentes en el intercambio cultural y de lenguajes entre el "yo" y sus interlocutores aymaras por medio de una doble dinámica de "reconocimiento" y "desconocimiento". En el primer momento, el "yo" es capaz de transportarse a esa lógica de mundo y verse como uno más de esos sujetos que son y no son de este país. En el segundo, el "yo" se aparta de los otros al ver que algunas de sus características no son coincidentes con ese horizonte de cultura porque una parte de su identidad es occidental y desconoce algunos significados de la identidad andina.

Dada la insuficiente aunque intensa relación con los otros, el "yo" decide un segundo desplazamiento más bien espacial hacia el territorio de los llanos del país. El poemario El verde no es un color actualiza ese desplazamiento. Curiosamente en dicho lugar también se produce un sub-desplazamiento capaz de escuchar los cantos ayoreos dentro de la época republicana cuando estos sujetos quedan restringidos a reservaciones. La razón por la que el "yo" vuelve a atravesar el tiempo y sus barreras es de nuevo la urgencia de remontarse a lo "originario" lo que de verdad pertenece a este territorio. Sin embargo, los cantos mencionados han perdido esa natural propiedad sobre su territorio, son sólo un residuo de aquello que una vez fue lo nombrado, lo apropiado, lo que les explicaba y les creaba memoria.

El "yo" se da cuenta entonces de su identificación con este otro grupo de hombres "sin país" pero reconoce un doble distanciamiento pues ella no tiene memoria de este lugar; puede acceder a un menor reconocimiento que el realizado en la montaña donde por lo menos existía una "memoria corta" que le hablaba de su voz "nacional", complementaria a la "extranjera". El hecho de reconocer que la memoria, la relativa pertenencia, el sentimiento de "ser parte de" y la posibilidad de crear y reconocer lazos son momentos que se realizan sólo en un lugar donde el "yo" se reconoce y puede dialogar, acomodar su palabra en medio de otras, volver a actualizar las partes que componen su identidad hacen que finalmente el regreso a la montaña sea el elegido.

Tanto los primeros como los segundos parámetros de viaje hacen que el "yo" plantee la inutilidad del movimiento espacial y valore más bien el desplazamiento temporal. La

posibilidad de reconocerse y fundar un lugar es posible por la nominación y para ello hace falta volver al nombre más antiguo, ver de dónde viene, qué quiere decir. Entonces la fluidez de un lenguaje "nacional" es posible en cuanto implica y admite que en él pervivan los cantos, las oraciones y los mitos que pueden contarnos del nombre perdido, del nombre que aún siendo colonizado ha pervivido para devolver a la palabra "el centro de nuestra memoria"²⁶.

2.2. La ciudad

Las recurrentes metáforas de mapas y diagramas, memorias y sueños laberintos y arcadas, vistas y panoramas, evocan cierta visión de las ciudades, así como ciertos modos de vida.

En el tiempo se es sólo lo que se es: lo que siempre se ha sido. En el espacio se puede ser otra persona Susan Sontag²⁷

El elegir la ciudad como el espacio más pertinente a la hora de desarrollar una poética como la que nos ocupa no es producto de ninguna casualidad. Precisamente una ciudad, heredera de Baudelaire en su interpretación, es el lugar donde todo ocurre a la vez: el pasado colonial, el presente, el lenguaje nativo y el posteriormente asumido, las diferentes culturas y sociedades, los sujetos y sus interminables voces, etc.

La ciudad de La Paz aparece claramente diseñada en un segundo momento del trabajo de Wiethüchter donde ésta adquiere una identidad femenina que dialoga consigo misma y con los lenguajes de su pasado.

Heredera de la tradición inaugurada por Baudelaire e iniciada en Bolivia por Reynolds²⁸, Wiethüchter planteará una ciudad que se opone a la certeza y al desprecio para quedarse más bien en el cuestionamiento como forma de transitar y descifrar este lugar. Evidentemente, ante la temática de la ciudad en poesía, las posibilidades tomadas en nuestro panorama poético han sido las de aquellas poéticas que hallan en la ciudad que transitan un lugar realmente propio; sea el mundo de la ciudad secreta de Saenz o el mundo marginal de Quino. Por otro lado, están las poéticas que niegan la ciudad como un lugar donde poder quedarse como por ejemplo García²⁹. A medio camino entre ambas está la propuesta de nuestra autora.

Si asumimos la idea de que la ciudad es un objeto susceptible de transformarse según la mirada que la defina, veremos que la ciudad para Wiethüchter es un objeto cercano y

²⁶ No reiteramos los ejemplos porque fueron vistos en el capítulo II, sin embargo ver EVNC: 34-39 y MVAD en su totalidad.

²⁷ Ver Susan Sontag : Bajo el signo de Saturno, 1981.

²⁸ Véase al respecto Eduardo Mitre 1994. O también Oscar Cerruto La Paz en su cuarto centenario, Comité pro-cuarto centenario 1948.

²⁹ Véase por ejemplo: Jaime Saenz Imágenes paceñas; Humberto Quino Tratado sobre la superstición de los mortales o Delirio de un fauno en la avenida buenos aires a las 12&45; Leonardo García Río Subterráneo.

complementario al "yo". Dentro del primer grupo de obras que hemos visto, la ciudad es un lugar capaz de retener al "yo" en este lugar, de incitarlo a que recorra su viaje, a relacionarse con los interlocutores. Es todavía un lugar de cuestionamiento más que de conocimiento.

Es en el segundo grupo de obras que la ciudad cobra mayor protagonismo. En Madera viva y árbol difunto la dualidad de la ciudad es paralela a la dualidad del sujeto poético. Dualidad identificada en una ciudad que se reconoce femenina y que dialoga consigo en tanto "mujer" y con su pasado en tanto ritual andino, cantos, ritos (aquí se realiza la intertextualidad). En cuanto identidad femenina la ciudad se reconoce circular "me he muerto a mí misma" y nominada por cada nuevo habitante de su geografía:

Me pregunto cuántas veces aún
tendré que ofrecer mi cuerpo
para cambiar de nombre
y llamarme solamente a mí (MVAD: 48).

En cuanto a la ciudad como diálogo, ésta reconoce en su pasado su sometimiento y su silenciamiento mientras que en la actualidad la acción y el afán por volver a nombrarse son una nueva opción. Lo sido dialoga con lo que se quiere ser.

En El verde no es un color la contraposición de dos ciudades revela la relación y la necesidad de la memoria dentro del espacio ciudadano. El diálogo con aquellos negados y despojados de su territorio devuelven al "yo" su urgencia de retorno. El "yo" elige uno de los dos espacios geográficos a partir del reconocimiento de su lugar, donde el recuerdo, el nombre, la identificación son posibles.

Sea que la ciudad es un lugar o un sujeto con el cual compartimos una historia de despojos y denominaciones, ésta es siempre doble, siempre contradictoria, siempre fugaz e instantánea. Sólo en el terreno de la ciudad las voces "extranjera" y "nacional" del sujeto pueden dialogar; pues al oír el pasado y la memoria de la ciudad, el "yo" se hace colectivo y a momentos puede transitar por ella haciéndola extranjera cuando la conoce y propia cuando la cuestiona.

El puente que Wiethüchter plantea en cuanto poética de la ciudad entre las poéticas que mencionamos (del reconocimiento y del desprecio) es el que puede formar quien viaja por el espacio ciudadano a fin de elegir y marcar los lugares donde puede quedarse y renunciar a los otros donde su paso no accede a la huella. El sujeto que traspasa la ciudad tiene y escucha los diálogos internos que constantemente interrumpen las conversaciones con la ciudad inventadas a su paso.

Como nos sugiere el epígrafe de Sontag (v. supra), vemos que el cuestionamiento del sujeto por su definición como tal es desplazado hacia el espacio. En el lugar o los lugares a recorrer es posible el "ser otro". Tanto el sujeto como la ciudad (su lugar) cambian según su

perspectiva de mirada. Así, las poéticas de Saenz y Quino hallan su lugar en las marginalidades o en las caras ocultas de la ciudad; así Reynolds y Avila transitan la ciudad desde las modernidades y sus vacíos. Así también Wiethüchter halla en la ciudad el eco de su simultaneidad como sujeto. La manera de habitar la ciudad y de apropiarse de ella es el cuestionamiento, el inacabable interrumpir de los diálogos internos del sujeto con los diálogos de éste y su lugar. Ambos se hacen lugares polifónicos, donde todo pasa al mismo tiempo, donde todo es un fluir. Tal vez con más claridad que nunca Blanca Wiethüchter retorna el tema de la ciudad en un poemario aún inédito llamado Qantatay (comunicación personal):

La ciudad es mi casa
la ciudad es mi nido
mi nodriza, mi madre, mi leche
la ciudad
cerro mundo
mi ciudad.

2.3. La morada

Después de transitar los espacios y los tiempos, después de dialogar con la memoria y la acción, el "yo" pasa a dibujar su lugar a partir de la cotidianidad, la marginalidad y los nombres que desde lo andino pueden devolverle la unidad que reside en lo dual complementario. Bajo la metáfora del "hueco" la ciudad de La Paz es un lugar a la vez en espera de nombres y de actos, un lugar donde todo fluye y donde es necesario un nombre capaz de relacionar todo lo fluyente, todo lo simultáneo para fijarlo no en un orden sino en un diálogo. Al repetir "hueco" el sujeto va recordando constantemente la necesidad de llenar, de poblar su lugar con su paso. Este nombre no parece aún un hallazgo en la obra wiethüchteriana, es aún un esfuerzo que tal vez pueda aquietarse en un próximo trabajo de la autora, aún inédito, llamado La extranjera (comunicación personal).

Por ahora podemos decir que algunos elementos de esa posible morada ya han sido planteados en la obra hasta ahora publicada, nos referimos a la construcción de momentos de "comunidad". Si vemos detenidamente el diálogo del "yo" con sus diferentes interlocutores (externos e internos) vemos que los momentos donde el "yo" consigue avanzar en la apropiación de su lugar es cuando su palabra y la del otro se unen. Sólo cuando la interpretación y la traducción sobran, cuando el lenguaje sobrepasa el qué para profundizar en el cómo los sujetos pueden ser uno y definirse frente a la historia y la cultura como una comunidad frente al espacio y al tiempo. Es en este sentido que el momento transitorio entre los dos grupos de obras que hemos establecido cobra importancia, con Noviembre-79 se inicia y se articulan los momentos de colectividad que el "yo" busca alcanzar.

³⁰ Véase también AT: 55, 61; TERR: 39; ENLE: 40, 46.

Se ve claramente que el desplazamiento de todo este paradigma tiende hacia la concreción de un lugar propio. Se va desde el delineamiento de un "país en blanco" hacia el replegarse en una ciudad y dentro de ésta se halla aún un otro círculo de pertenencia más pequeño, más propio: el hogar (ERLL: 59-60).

3. Tercer paradigma

¿Qué es aquello capaz de constatar y marcar la realidad de un sujeto y de un país sino el lenguaje que lo nombra? En efecto, creemos que el tercer eje de esta poesía es la escritura. Sólo la conciencia y el deber del sujeto hacia la palabra pueden lograr que el paradigma de lo femenino y el de la pertenencia se unan, se complementen. Si el sujeto alcanza su nombre para unirlo al mundo del lenguaje y hacer de él una palabra más que pueda flotar y fluir y si el lugar (la ciudad) alcanza su nombre y su memoria para poder entonces actuar, ambos procesos son posibles sólo por medio de la conciencia de una escritura presentada como deber vivir, deber decir .

La palabra-cuerpo y la palabra-casa son dos realidades que conviven en la poética que estudiamos. Volvemos a retomar la teoría bajtiniana para ver entonces que la conciencia de ser "yo" no puede darse sin el "tú", no se puede construir un cuerpo sin otro que nombre su piel: no puede construirse una casa sin pensar en el lugar donde ésta convive con otras. Cada sujeto se funda si otro lo nombra y cada casa crece si el espacio que la rodea puede acogerla. La polifonía para el deber del escritor es sentida como la responsabilidad de ampliar la memoria del lenguaje con todas las voces y los lugares que puedan construirse.

La figura que constituye la metáfora de este tercer paradigma es la lagarta, esa figura irónica y permanentemente crítica que nos recuerda la realidad de papel de lo leído y la realidad múltiple que la sustenta. Este personaje "alegre/en la espesa vegetación/de un arrogante diccionario" que "locuaz/ pensó el poema" se opone a lo dolido de la figura de la niña con actitudes como la risa, la escritura, lo lúdico: "Es hora de dormir, piensa/ mientras acaricia/ lagarteano/ la ambigua palabra parabrisa" (LL: 46), cierra, de alguna manera, y une el trayecto del "yo", pasa del viaje inmóvil de la piedra al viaje tempo-espacial y de ahí al verdadero viaje, el que permite vivir y unificarse al "yo": su palabra, un mundo inventado para ella y sus voces. Más de lo que somos, las palabras como materia de este personaje, le permiten ahondar en un "diccionario" donde éstas y sus sentidos son tantos y tan dialogados como los mismos sujetos y conciencias que van dictando el discurso poético.

El "tejer", "amasar", "preguntar", "hechizar"³² son formas para ordenar la errancia de la escritura y de la misma vida, del sujeto y del territorio. Todas estas formas no son sino posibles metonimias de la dinámica de la escritura enfrentada a un mundo donde elegir más que inmovilizar es dar vuelo a un movimiento continuo hacia adentro, hacia todos los que

³¹ Para ejemplos de este paradigma véase AT: 33, 37; TERR: 39, 59, 65; ERLL: 43, 55; LL: 3.

³² Véase LL: 44, 34, 18.

podemos ser, hacia todos los lugares y los tiempos donde el sujeto puede quedarse para dialogar con sus "otros" hasta que encuentren un nombre en común que pueda detenerlos.

Retomamos la relación cuerpo-escritura para ver cómo también a través de las palabras y de la literatura el problema de identidad y el de pertenencia quedan sino resueltos por lo menos asumidos. Ya con la introducción del propio nombre dentro del terreno del mar como lenguaje (ERLL: 14) posibilitaba la lectura del acto de escribir como el acto de nombrar-se, es decir también definirse. Este mismo mecanismo es incluido en Territorial de una manera más sutil y menos evidente:

me deslizo
de la tímida morada
a la blanca luz de los desiertos (TERR: 44)

y posteriormente retomada en ENLE (25) siempre a través de la nominación en blanco por él se llega a la página y de ahí al propio "yo" y el juego con el nombre y el propio cuerpo que vistos como "desiertos" esperan una luz, un nombre.

4. Conclusiones parciales

Los tres paradigmas aquí presentados son, creemos, las tres formas en que la obra poética de Wiethüchter enfrenta y trabaja la problemática de la identidad desde la literatura. Se trata de una identidad que no es asignada, sino descubierta por el "yo" al transitar por las formas del ser mujer y ciudadana a través de su viaje por la palabra. La definición de este concepto se da a través de figuras ficcionales que van constituyéndose a lo largo de procesos poéticos y no a través de trasposiciones desde otras disciplinas de estudio; en ese sentido, hablamos de una identidad y una pertenencia "literariamente" construidas.

Si en el primer paradigma se juegan los momentos hacia la independencia de lo femenino como una señal del camino a recorrerse; en el segundo tal recorrido se desliza a la noción de pertenencia y de territorio como marcas de un otro camino a explorar. Entre ambos está el tercer paradigma que realiza el desplazamiento del cuestionamiento "¿Quién soy?" hacia ¿Dónde estoy? La respuesta para ambas parece quedarse del lado de la labor poética, el decir, el fundar.

Ahora bien, este nombrar no implica el hallar un nombre por medio de una voz; todo lo contrario, se trata de un nombrar que corresponde con la simultaneidad y con la multiplicidad del sujeto y de la realidad territorial de la que se habla. Si el lugar (ciudad, país) son básicamente polifónicos, llenos de dudas, de diálogos entre culturas, entre tiempos, entre hombres muy dispares, entre lenguas el sujeto y su palabra no pueden menos que ser también polifónicos. El orden de los paradigmas asumidos como formas de ser del "yo" enlaza la propuesta poética al contexto en que esta se crea, trasciende la mirada unifocal para asumir la pluralidad interna y externa a que se enfrenta el sujeto.

Podemos cerrar este capítulo por medio de dos figuras que sintetizarían lo hasta aquí expuesto: La identidad como intertextualidad y como una fuerza de voluntad. En el primer caso, la identidad del "yo" como sujeto de un discurso se resuelve en cuanto la convivencia y el intercambio con otras voces, otros interlocutores, otros textos aún los producidos por identidades parciales del mismo "yo". En cuanto a la segunda, se trata de una identidad definida a partir de su propia creación, de su propio deseo por inventarse como algo, como parte de algo, como una fuerza capaz de situar, de territorializar sus nombres y sus voces a través de un golpe de fuerza para impulsarse a caminar hacia su nominación dentro de un territorio cuya pertenencia también es descubierta y reconstruida. El tercer paradigma muestra cómo las formas de ser y los lugares para poblar sólo se resuelven y se cierran en un sujeto poético a través de otra polifonía: la del lenguaje y sus formas verbales.

Marcábamos antes la relación que intuimos entre la poética polifónica y los cuestionamientos por identidades y territorialidades. Pues bien, creemos que a lo largo de este capítulo hemos comprobado como, en la poética que nos ocupa, ni la identidad ni el lugar son unívocos, están ambos hechos de varias presencias que necesitan una mediación: la escritura. En este sentido, la presencia de estos tres paradigmas son la muestra, desde otra perspectiva, de las democracias a las que llega el "yo" y el espacio poético en esta nueva propuesta: ni el sujeto, ni el lenguaje poético, ni el territorio tienen una sola dirección, son también polifónicos.

IV. SÍMBOLO Y MOVIMIENTO

1. *Hacia* una lógica de los símbolos

En el presente capítulo veremos cómo a partir del mundo ficcional que los símbolos crean -a fuerza de repetirse en los libros de Wiethüchter- se puede explicar los transcurso que marcamos con las variables anteriores. Por símbolos entenderemos aquellas formas de representación imaginaria que se van configurando a partir de las connotaciones que se dan dentro de un discurso³³. Desde este punto de vista, los símbolos expresan los sentidos que viven en la poesía, en este caso, a partir de la creación de figuras y movimientos que al relacionarse fundan una lógica que sostiene y puede explicar el trayecto poético desde las formas más que desde los contenidos, desde los movimientos más que desde las situaciones.

Podemos decir entonces que según sea esta lógica simbólica de la poesía, el trayecto de lo poético asumirá diferentes formas. Hay poesía inmóvil y poesía que se mueve en afán de ascenso, descenso o circularidad. Pero hay también formas mixtas de movimiento. Una de ellas es la poesía de lógica alquimista donde la búsqueda por ascender implica la complementariedad del descenso. Creemos que éste último es el caso que se da en la poesía de Wiethüchter.

Para complementar e ilustrar esta noción, recurriremos a la ayuda de la teoría de Bachelard sobre las imaginaciones posibles y su relación con los elementos: agua, tierra, aire y fuego. Esto a fin de poner en figuras muy concretas lo que a nivel abstracto podría ser sólo una disquisición. Si logramos explicar los movimientos del imaginario dentro de la obra, entonces las figuras (agua, tierra, aire, fuego) son sólo formas de explicar, formas de visualizar lo que sucede.

Para Bachelard, existen cuatro formas de representar o de ver las cosas a partir de los cuatro elementos básicos para las personas; desde ahí puede leerse y decodificarse un tipo de imaginario en las obras de arte desde el imaginario occidental basado en el mundo griego. A partir de esta clasificación, Bachelard define su "imaginario" de la siguiente manera:

Como muchos problemas psicológicos, las investigaciones acerca de la imaginación se ven turbadas por la falsa luz de la etimología. Siempre queremos que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes/.../ El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario (Bachelard 1989: 9).

³³ Para la noción de símbolo como portador de polisemia ver *Crítica y verdad* de Roland Barthes, 1966 y "La nueva crítica" de Guillermo Sucre en *América Latina en su literatura* de César Fernández Moreno 1972.

Según vemos, no se trata sólo de ver qué elemento es el que prima en una obra, sino también de ver los movimientos de ese imaginario. Se trata de ver a través del movimiento y la interrelación simbólica la construcción de sentidos en una obra de arte. Ver qué sentidos son transformadores de imágenes y ver qué se quiere decir con éstos.

Si bien los cuatro elementos definidos por Bachelard están presentes en la obra wiethüchteriana, creemos que existe una lógica y una correspondencia detrás de la presencia de uno u otro elemento. Lo que haremos ahora es ver cuáles son los símbolos que dominan en cada obra y qué sentidos alcanzan para relacionarlos con la teorización de Bachelard. La elección de los cuatro elementos hace posible reducir el amplio cuadro de símbolos presentes en una obra; de manera tal que uno de los sentidos de la misma se vea reflejado por su relación u oposición con otras obras correspondientes a otros paradigmas.

Sin embargo, dos factores complejizarán nuestro acercamiento a la obra desde esta perspectiva: la lectura de relación entre los elementos citados por Bachelard más que la aplicación de los elementos aisladamente, y la contextualización de este imaginario dentro de las posibilidades de un imaginario más andino que, creemos, subyace y ahonda muchas de las explicaciones que siguiendo únicamente a Bachelard serían insuficientes.

En el estudio realizado por García que mencionamos (García 1983; v.,supra,Cap.I) se sugiere la simbólica presencia del par tierra-aire como una marca de lectura y de metaforización en los poemarios Asistir al tiempo, Travesía y Madera viva y árbol difunto. En relación a los poemas estudiados por García, este criterio es válido pero se ve complejizado a partir de la publicación de los libros posteriores. Por otro lado, no es menos cierto que las alusiones a la pareja agua-fuego son también reiteradas desde la primera producción. Sin embargo, como no se trata de un inventario al respecto, y la presencia de ambas parejas es evidente, lo que planteamos es un seguimiento de los momentos en que estas parejas de símbolos adquieren un sentido en la obra, ver por qué se pasa de una a otra en el proceso poético de Wiethüchter y ver, principalmente, cómo se relacionan estos símbolos con los sentidos a los que apuntábamos en los anteriores capítulos.

Antes de pasar a detallar esta perspectiva, debemos advertir que no en todos los libros de nuestra autora están presentes estos elementos o metáforas que aludan a ellos; pero sí creemos ver un movimiento que desde estos elementos prolonga o agudiza algunas de las ideas que según Bachelard van asociadas a cada elemento.

1.1. El par tierra-aire

Sin olvidar la estrecha relación entre lenguajes y símbolos; empezamos por admitir que el par estructurante de Asistir al tiempo es el de tierra-aire en cuanto metáfora central para ver el deseo del "yo" por tener una voz que trascienda ese lenguaje subterráneo, visto como secreto, que tanto angustia y a su vez impulsa al "yo". En este sentido es que las metáforas de la semilla que viaja para ser árbol y luego se transforma en madera señaladas

por García como pasos del imaginario que relacionan los tres libros que él estudia pueden después relacionarse con un contexto mayor en los libros posteriores.

Si es el lenguaje el que debe salir de la tierra para ser y decir, el paso se da desde lo terreno a lo etéreo. Por eso, la semilla es la metonimia de la palabra, pues al dejar lo terreno se hace árbol, es decir asume la posibilidad de dar sus propios frutos. La metáfora de la "raíz" es marcada por García como ese tejido de comunicaciones que se establecen dentro de un sistema poético donde nacer (ser semilla) es necesariamente decir (ser árbol). Es a la luz de este razonamiento que García marca la continuidad de los tres libros que estudia, donde el ciclo entre la raíz y la muerte es también el ciclo de buscar romper una voz del "yo" por varias voces que respondan a varios lenguajes y que culminan por lograr una cierta independencia de la voz del "yo" en Madera viva y árbol difunto (García, 1983: 88).

Sin ánimo de negar esta lectura que nos parece bastante acertada, creemos que a la luz de los siguientes poemarios, esta aparente "muerte" del árbol como metáfora de algunos lenguajes míticos, es en realidad una de muchas transformaciones. Esto en sentido de que en realidad no creemos que se trate de la semilla que deja de ser tal, sino del ciclo semilla-árbol-fruto para ser después semilla de otra cosa nueva. Esta noción de transformación ligada al aire tiene como dos lados: uno que es el mundo de las palabras, del lenguaje que se va haciendo y buscando a través de diferentes formas; otro, es el del sujeto que se ve desdoblado y transformado y luego pluralizado en los poemarios.

A la hora de pensar la imaginación aérea, debemos aclarar que no se trata sólo de hallar en los poemarios la mención a tal elemento, sino de ver cómo la posible poética aérea es expresada, por medio de qué recursos y de qué formas. Así, encontramos un elemento material central que opera como una perfecta metáfora de cierta clase de imaginario del aire: el árbol aéreo. Este elemento que aparentemente obedece más a una poética terrestre, puede ser leído como una de las ensoñaciones marcadas por Bachelard (1989), una ensoñación aérea en cuanto lucha por la ascensión, por elevarse desde la tierra para llegar esencialmente hasta el cielo.

Algunas de las características del árbol aéreo son: su verticalidad que se conserva dentro de nuestro imaginario como una constante aún cuando el árbol es, por ejemplo, madera y que obedece de cierto modo al paralelo implícito que existe entre el hombre y el árbol como los dos seres verticales del mundo natural. Otra característica es que el árbol aparece como una unidad que guarda dentro de sí una pluralidad de cosas; así, desde el aislamiento del tronco hasta las múltiples hojas, el árbol pareciera ir de lo uno a lo múltiple dentro de su propia forma física. La característica de unidad también tiene otra cara: la de ser un elemento que une la tierra con el cielo es decir, la "realidad" con el sueño. En este sentido, la imagen del árbol aéreo es una imagen del movimiento de ascenso".

³⁴ Bachelard, 1989.

Otra de las fases de la imaginación del árbol aéreo es la que señala Bachelard en su libro sobre el aire y los sueños :

De Gubernatis estudia detenidamente los mitos de los árboles cosmogónicos, de los árboles antropogónicos, de los árboles de la lluvia o de las nubes, de los árboles fálicos. Todos estos mitos se habitúan a incluir las ideas de grandeza y poder en las imágenes de nuestro ensueño (Bachelard 1989: 270).

Esta idea del árbol originador de mundos está también relacionada con la idea de un árbol que dé origen a los lenguajes, dada su comunicación entre tierra y cielo como principios míticos de las cosas. Según señala este autor en esta misma obra, si en muchas mitologías el árbol es sagrado es porque se menciona la posibilidad de que dentro de ellos existe guardado un ser sabio, cuyo lenguaje podrán descifrar los iniciados. Por otro lado, el atributo sexual a sus formas es también reiterativo en varios espacios de la literatura. En ambas ideas el poder del árbol es recuperado como posibilidad central para otorgar sentidos al paso y la relación del descenso al y con el ascenso.

Hemos tomado la imagen del árbol para ver lo aéreo en la poesía de Wiethüchter porque si rescatamos el artículo de García donde se mencionaba la relación problemática de la palabra con el mundo vegetal, especialmente en Asistir al tiempo (AT), la misma está permitida por una relación a nivel de imaginario donde lo vegetal como la palabra (semilla) pretenden una elevación, un crecimiento, una transformación (ser árbol, ser lenguaje).

Si en Asistir al tiempo el origen y el nacimiento están en lograr esa ascensión hacia lo alto, el lenguaje es en sí metaforizado por el árbol que se va construyendo a partir de ciertas isotopías como la de "raíz" que va cambiando de nominación pero no deja de ser evocada como un elemento que relacionaría al lenguaje con el árbol. En este poemario ese árbol está hecho de palabras y llegar al aire es llegar a nombrar:

Entonces en el aire
la palabra
para recibimos
para encarnarse
en el acto
de ser tú
junto a mí
una forma instantánea (AT: 45).

A partir del mundo aéreo, el lenguaje es enfrentado en los siguientes poemarios como ese espacio al que hay que llegar. En Territorial, ese vuelo es un deseo de desplazamiento tanto por los mundos interiores como exteriores. Es curioso que aquí se inicien ciertos lazos que emparentan a los aires con las aguas como dos territorios que necesitan continuarse:

Bachelard, 1989.

Este deseo reciente
de ala mansa
me dice
de horizontes y de mar

Un deseo de aromas
vegetal
salobre
me destina al blanco amor
de los arcos solares (TERR: 17).

Deseo de partir
con el viento
hacia los juegos
marinos (TERR: 30).

Hilera de alas
las sílabas mudas
desatan las espadas (TERR: 36).

Como podemos ver en la última cita, es el ascenso al aire como algo ya conseguido lo que puede hacer que el "yo" vuele por los espacios de la escritura buscando nuevas realidades, fundándolas a partir de sus pasos libres.

Es interesante ver que toda esta dinámica de lo vegetal y de lo aéreo es dejada en los siguientes libros del primer grupo, donde más bien aparecerá el agua, y es sí retomada en El verde no es un color, libro del segundo grupo de obras en nuestra división. En este poemario, las alusiones a lo vegetal son perfectamente comprensibles por la llegada del "yo" a este nuevo territorio; en ese nuevo lugar el "yo" busca su lenguaje en los elementos que podrían ser una imagen suya; entre estos surge evidentemente el árbol y su cifra de lo aéreo:

Medito ríos terrosos
atropellando troncos y piedras
mientras en los árboles
florecen nombres cantando
Choporros, Máuris y Tiluchis
Chuubi, Sayubú y menos mal en otra rama
un tordo negro y un gorrión no sentimental (EVNC: 14).

La unión de los árboles con el viento es la unión del "yo" con sus palabras, sólo a partir de esa voz escuchada que permanece en la memoria el "yo" puede decir y describir su paisaje:

Una palmera
memoriza
la voz del viento:
lomas blancas
 lomas de arena
presagiando el desierto (EVNC: 18).

Si la dinámica del aire y de remontarse hacia lo alto no se logra, entonces lo vegetal pierde su fuerza y se transforma en algo asfixiante, vacío de lenguaje y de vida porque se hace sólo tierra y como tal algo subterráneo, quieto, que ya no puede iluminar el lugar del "yo". Por eso, hacia el final de su recorrido en ese nuevo lugar, el "yo" pide una nueva ventana, un nuevo lugar que le permita la libertad del decir, pero ésta ya no aparecerá más; esa es la causa para el regreso del "yo" a la montaña, pero también para que el "yo" deje esa saturación de palabras que también puede ser el silencio y decida retornar a su lugar:

Una ventana con delirio de luz
-pido-
 de aire.
El espejismo del cielo no alcanza (EVNC: 48).

La vegetación no duerme
desde hace siglos
 alimenta al cielo
Mientras la tierra
 húmeda de semilla
 gime.

Las mismas hojas
 los mismos árboles
resplandecen y se desmoronan.
El tiempo apenas advierte huella alguna
a la velocidad con que se deshacen
 y rehacen
 los seres
-efímeras desapariciones.
Será este perverso exceso la eternidad? (EVNC: 58).

El trayecto a través del aire y de su árbol aéreo queda suspendido después de este libro. Si bien la madera como metáfora del árbol ofrece todavía algunos caminos en el libro anterior a este, Madera y árbol difunto, ya la muerte del árbol y de la madera llegan a tener

otra cara en El verde no es un color, la cara de la saturación. Parece ser que a través de dicha saturación el "yo" cambia de sentidos como de símbolos, el aire no puede todavía ser alcanzado, el movimiento debe ir hacia las aguas; debe transitar las subidas y bajadas del agua y del fuego:

Allá
no vas ni vienes
y subes y bajas
ascenso
y
caída
son la profundidad
son mis manos
es mi letra
y esa hoguera en el aire
mi fervor
-digo
es la montaña (EVCN: 60).

El desplazamiento desde la tierra hacia el aire queda detenido y en medio de éste se incluye otro trayecto, el que va de la tierra hacia la pareja agua-fuego.

Dentro del contexto literario donde el ascenso y la figura del "árbol aéreo" son una presencia, podemos destacar por ejemplo a Primo Castrillo, que dentro de la poesía boliviana, ofrece una cercanía semántica y simbólica con la poesía de Wiethüchter:

Mi tiempo se coagula
como madera camino de papel
o como papel camino de libro
o como libro camino de tu mano
o como mano camino de tu cabeza
para apuntar el punto fijo
donde mi tiempo hecho libro
planta su turbadora semilla (Quirós: 128-129)

Lo interesante de esta lectura paralela es que tanto para Castrillo como para Wiethüchter la figura del árbol que asciende al lenguaje se va transformando permanentemente en su camino a ser portador de la palabra.

³⁶ Véase Quirós (1983) y en el mismo los poemas "El árbol" y "Ciudad" de Castrillo como posibles relaciones de nuestra lectura simbólica.

1.2. El par agua-fuego

Si el ascenso buscado no es posible, es porque el "yo" necesita todavía realizar dos movimientos preliminares: la profundidad del agua y el rigor del fuego. Veamos ahora algunas connotaciones posibles del elemento agua. Según Bachelard³⁷, el ser de agua muere y vive en su horizontalidad, sus cambios son entonces más calmados y su constante labor es la de quien duplica todo; para muchos relaciona el mundo del aquí con el mundo del allá, insinúa la posibilidad de un viaje que aún no se ha realizado.

Otras asociaciones de este elemento se dan en la figura del mar como metáfora bastante frecuente del lenguaje. Esto puede ser explicado según Bachelard por la estrecha relación que desde nuestra infancia une los relatos con el mar:

el viaje lejano y la aventura marítima son, en primer lugar,
aventuras de viaje relatados. Para el niño que oye al viajero, la
primera experiencia del mar pertenece al orden de los relatos.
El mar produce cuentos antes que sueños (Bachelard 1978: 230).

Otros dos elementos más son acotados por este autor a la hora de explicar afinidades entre lenguaje y mar en un imaginario literario: la dinamicidad agresiva del agua y su fluidez a pesar de agrupar diferentes voces y ritmos.

Pero además de connotaciones de viaje y de lenguaje, el agua es fácilmente relacionada a lo maternal y también a la patria: "El mar es para todos los hombres uno de los mayores y más constantes símbolos maternales" (1978: 176) y, además, "El llamado del agua reclama de algún modo un don total, un don íntimo. El agua quiere un habitante. Llama como una patria" (1978: 247).

Más adelante veremos cómo este imaginario del agua se hace presente en los poemarios de Wiethüchter; por ahora cabe tener presente todas las connotaciones hasta aquí marcadas por la teoría de Bachelard para después relacionarlas con la obra que nos ocupa. Sin embargo, ya dijimos que el par simbólico se daba por los elementos agua-fuego como un diálogo simbólicamente necesario para la construcción de una totalidad imaginaria a nivel de todo el proceso poético.

Contraria a la poética de las aguas, la poética del fuego tiene -según Bachelard (1973) - un origen más social en cuanto nuestra primera asociación con dicho elemento es de prohibición: no acercarse al fuego por el peligro que conlleva. Seguir nuestra natural atracción por las llamas exige entonces burlar esta prohibición y llegar a conocer rápidamente lo que oculta. Desde ese momento el fuego tiene una connotación de peligro y otra de atracción, una apariencia de muerte y otra de pacífica vida. Ambas ideas pueden en algún momento unirse y crear una poética ambivalente entre ambos movimientos.

³⁷ Bachelard, 1978

De lo expuesto por este autor, destacamos la referencia al movimiento del fuego, es decir a dónde va quien al fuego sigue:

Pero la fantasía, cerca del fuego, posee dos ejes filosóficos. El fuego, para el hombre que contempla, es un ejemplo, a la vez, de transformación rápida y circunstancial. Menos monótono y abstracto que el agua corriente, más veloz aún en el desarrollo y en el cambio/.../el fuego sugiere el anhelo de cambiar, de atropellar al tiempo, de llevar toda la vida a su término, a su más allá. Por tanto, la fantasía es verdaderamente absorbente y dramática; amplifica el destino humano; une lo grande a lo pequeño, el hogar al volcán, la vida de un leño a la vida de un mundo. El ser fascinado escucha el llamado de la hoguera. Para él la destrucción es algo más que una permutación, es una renovación (Bachelard 1973: 37).

Si bien el fuego implica transformaciones más rápidas que las del agua y las puede relacionar con la capacidad de renovar, de unir las cosas; el fuego es también una forma ambiciosa de conocer. Varias asociaciones son posibles bajo el signo del fuego: el ardor que puede crecer y hacer germinar algo, el calor que puede consumir, pero también el calor que puede penetrar las cosas al llegar donde ningún sentido alcanza:

Esta necesidad de penetrar, de ir hacia el interior de las cosas, hacia el interior de los seres, es una seducción de la intuición del calor íntimo. Allí donde el ojo no llega, donde la mano no entra, el calor se insinúa (Bachelard 1973: 75)

La unidad y la purificación son otras dos connotaciones dadas al fuego. La primera en cuanto a la facilidad del fuego para albergar elementos absolutamente dispersos y hasta contradictorios. El fuego tiene la habilidad de cambiar a tiempo de sintetizar, puede tener varios aspectos según las formas a las que responde: "es rápido y vivo bajo formas dispersas" y "profundo y durable bajo formas concentradas". En cuanto a la purificación, el fuego es evidentemente asociado a casi todos los rituales de pureza, es decir, como un elemento que convierte a un sujeto en alguien "iniciado". En algunos casos este tipo de purificación está relacionada con ritos que tienen el poder de llevar a los sujetos a una relación más suya, más lejana a todo lo material.

La unión de ambos elementos, agua y fuego, es "lógicamente llamada y sexualmente deseada" porque dicha unión es en realidad la suma de las contrariedades más marcadas en la imaginación y como tales, los dos principios, lo femenino y lo masculino.

Desde esta unión de opuestos parte la idea de que se puede fundar algo o todo, pues conlleva la idea de ser una unión de "creación continua" cuyo gran poder es el de formarse como un principio fundamental que "será la animadora de la tierra inerte y hará surgir de ella las formas vivas".

Una vez visto en claro el panorama de las posibles asociaciones de estos elementos con ciertos sentidos, pasamos ahora a ver el recorrido de la pareja agua-fuego en los poemarios que trabajamos.

Las alusiones a lo marítimo y a lo líquido están presentes desde el primer hasta el último poemario. Nos detendremos en algunos fragmentos de cada libro y luego de ver cómo se configura cada elemento, veremos con mayor amplitud los movimientos que a nivel de imaginario se dan entre los libros y entre las configuraciones simbólicas.

En Asistir al tiempo curiosamente se insinúa la presencia de los cuatro elementos y se da la posibilidad de ir de la tierra al aire presintiendo primero la necesidad de ahondar la conciencia en el par agua-fuego; sólo después se volverá a la tierra para iluminarla después del recorrido y llegar al ascenso después del descenso. Este primer trazo es luego cumplido a cabalidad por la autora a través de los siguientes poemarios:

En cuanto a lo referente al agua, su metonimia más nombrada aquí es la del mar como una presencia que denota lenguaje, constantes desdoblamientos y como el lugar de la memoria:

Desprenderé las palabras
para encontrarlas
en tu memoria presente.
Albañil, inventor de enredaderas,
llamo tu centro
al tiempo del agua (AT: 51).

Asistir al tiempo,
entregar al mar
el centro
de nuestra memoria (AT: 15).

En el poemario Travesía, las alusiones al agua están siempre relacionadas con lo femenino, pero no van solas sino en perpetua relación con lo masculino que, en este caso, es representado por el fuego. El fuego es en este libro una evocación que parte del agua; posteriormente, ambos pueden encontrarse y desde ahí continuar el viaje por la fundación de un lenguaje-mundo "Una lluvia me recuerda el fuego" (TRAV: 25)

Boda que puebla los cuerpos de relámpagos
Hombre, flecha, espiga, árbol, lengua
buscas el principio en las entrañas
húmedas que te aprisionan.
Mujer, marea, mar

tu vientre marino desata
el secreto elemental.
1.. 1
Perpetua canción
que fundas el mundo en reposo
vaivén que te guardas encendido
alto fragor del delirio
te nombras mujer
en el vértigo de la llama
hombre,
en presencia del agua real (TRAV: 50).

Estas asociaciones son continuadas en los siguientes poemarios aunque de diferentes maneras. En Territorial, este hilo de lectura parte de la metáfora de la fuente, pero ligada a la palabra:

Más brillante
 el cuerpo
anochece la noche
se inclina la sombra
callada la fuente
 canta (TERR: 14).

Si prestamos atención al poema veremos que esa fuente callada está dentro y no fuera de la voz, esa misma presencia del agua, con todas las connotaciones mencionadas, es la que se refleja después "Y un océano de peces/encegueciéndome" (TERR: 48)

despierta
 otro cuerpo
 otro espejo
 El mar (TERR: 49).

No es casual la alusión al lenguaje y a lo femenino al mismo tiempo, como dos formas de decir que se complementan. Pero también como una asociación que confiere al mar (femenino) unos habitantes permanentes, los peces (masculino); paralelamente se da una identificación entre el "yo" femenino y el lenguaje "Ensimimada como el mar/vivo en el secreto de los peces" (TERR: 60).

Esta asociación con lo femenino es prolongada en el siguiente poemario, En los negros labios encantados, donde se agudiza tal paralelo para ver cómo la unión sexual es también una unión de lenguajes a las que responden la lógica de las aguas:

Afuera
alta
la noche
amanece
en agua
Intima, como el vientre
se prepara la morada (ENLE: 58).

Comedida
la luz
cierra
los párpados
Afuera
la noche
desciende
en oleaje
de mar (ENLE: 59).

Lo femenino y lo verbal quedan entonces ligados al imaginario del agua. En El rigor de la llama, las alusiones al agua quedan mucho más complejizadas ya que se oponen y complementan con las apuestas por el fuego que, a nivel simbólico juega un papel preponderante en el libro. El primer apunte nuestro es remarcar la unión clara entre agua y fuego a partir de la idea de que la niña, personaje del libro, coge piedras del mar y desde ese elemento va a configurar su viaje por el fuego interior, su autoconocimiento y su búsqueda de lugar":

Sería después de conocer el mar
que la niña que fui
cogió una piedra del agua
Esa piedra
desconocida y verbal
me posee
como un sol cautivo
con un fulgor
de país largamente buscado (ERLL: 9).

Más allá de ese recorrido, la voz del "yo" expresa su inmersión en las aguas como en el lenguaje, convirtiendo su propio nombre en un habitante más que se pierde en el mar:

Espesas las olas se elevan
como rostros las voces
como vientos estallan

³⁸ Al respecto véase el estudio de Mogro (1995).

sobre el nombre
y las letras como gotas
se hunden en el mar.
Beleaenecea!
se esparce en la espuma
al interior de la noche marina.
Se derrama
beleaenecea!
sin perfiles de luz
 sin perfiles de sombra
inmersa en la masa impasible del mar (ERLL: 14).

Por otro lado, es desde el mar que surgen los tres personajes que luego tomarán la voz en el poemario; se trata entonces de recoger del mar, como de la memoria, la posibilidad de esos seres callados para que ahora sí obtengan su voz en el poema "Tres mujeres cubiertas de tinta verde/chorrean del mar" (ERLL: 17).

Finalmente, en La lagarta, aparecen breves alusiones a lo marítimo, pero dicha presencia es siempre un punto de partida para continuar el trayecto. Es un punto que marca no sólo ese inicio, sino también una especie de señal casi dramática que logra impulsar al personaje (la niña) hacia una nueva travesía:

Hasta que la ausencia
esa que ninguna
la envolvió en fantasmas
y la tercera ola de la noche
le tocó los pies (LL: 14).

En nuestro segundo grupo de obras, las alusiones al agua o al fuego disminuyen considerablemente porque más bien se enfatiza la otra pareja simbólica (aire-tierra); pero algunas breves referencias al elemento líquido sí pueden ser rescatadas. Unas aluden al agua como lenguaje, pero curiosamente vienen a través del aire y no por sí mismas:

Algunas noches
quiero persuadir al viento
a que diga los secretos que roza
su cuerpo ardoroso
y comprender
cuándo es que viene sediento
por las arenas de adentro
o cuándo canta
húmedo de mar... (EVNC: 22).

Otras veces es sólo una referencia a cómo las palabras pueblan el lenguaje como los peces el mar:

Como de un surtidor
salen las palabras de cacería
muere un tigre
 mueren dos
una lluvia de peces hincha el lenguaje (EVNC: 29).

En Madera viva y árbol difunto las referencias también son escasas, y remiten a la metáfora del agua igual memoria, lo cual se ve claramente justificado por la presencia de los mitos orales:

mientras el agua
 más honda
dice
 siempre dice
 Si vivo volveré
 si estoy muerto
 ya no... (MVAD: 44).

En el libro Noviembre-79, marcado como un momento transicional, no hay alusiones a estos elementos porque su referencia y preocupación es claramente dirigida a un momento histórico determinado.

Veremos entonces cómo hasta aquí se configuran los sentidos y los movimientos del hilo de lectura que parte del imaginario del agua. Si desde el primer libro hasta el último del primer grupo de obras el mundo del agua marca un trayecto, son claramente reconocibles cuatro de los aspectos señalados por Bachelard: el agua es asociada al desdoblamiento de todo lo que toca, a lo verbal en cuanto lenguajes y voces posibles, a lo femenino o erótico y al llamado o búsqueda de una patria. Todas estas asociaciones van siendo hilvanadas a través de los libros, de forma que al final del primer grupo se construye la búsqueda del "yo" en sus diferentes niveles; marcados, evidentemente, en su desarrollo por los símbolos. En el segundo grupo de obras se adhiere o se enfatiza de nuevo una nueva asociación al agua, la de la memoria.

A partir de todo este trayecto, el agua marca con absoluta nitidez el paso que ya habíamos señalado en las perspectivas anteriores. El ser o los seres de agua que pueblan los poemarios que estudiamos se constituyen como seres femeninos que buscan dentro de sí la unidad de varios ritmos y a la vez, buscan la posibilidad de permitir que cada uno de esos ritmos hable. Hacia afuera, estos seres van hilando desde la memoria de las aguas un lenguaje que se puebla de cosas a cada paso del viaje que el sujeto va realizando. Ambos recorridos se ven justificados porque lo que subyace a éstos es la necesidad de buscar una identidad, un

lenguaje y un lugar que puedan unir al sujeto, pero que no por ello le quiten su pluralidad. El viaje por el agua es un viaje también por la búsqueda y la autoconstitución del sujeto.

Sin embargo, esto aparece como insuficiente a nivel simbólico, porque el fuego y la combinación de ambos elementos ofrecerán nuevos desplazamientos. También desde el primer libro, la presencia del fuego aparece como complementaria al agua. Pero es en El rigor de la llama donde dicho simbolismo se agudiza.

En Asistir al tiempo, el fuego y su metonimia más recurrente, la llama, aparecen relacionadas con las ideas de camino, búsqueda y vida. Tres elementos que sin duda serán después tópicos recurrentes y hasta cierto punto centrales en la poesía de esta autora:

De los habitantes
antiguos caminantes
mana la recóndita llama
que te insta a quedarte
junto a los abismos
que te empuja a buscar
las corrientes nocturnas
los ecos y el centro de las espigas (AT: 55).

El hombre muere
camino al fuego
es llama portador de lo vivo (AT: 74).

En cuanto al fuego, en el poemario Travesía remitimos a lo ya dicho, éste es configurado como un elemento de la masculinidad que se completa y adquiere sentido sólo a partir de su unión con el agua.

En el poemario Territorial, la referencia al fuego es más dolorosa, más cercana a la contemplación de la hoguera, de un calor apagado y perdido:

En silencio de lámpara
me deslizo
Insondable
me deslizo
de la tímida morada
a la blanca luz
de los desiertos
Hace frío
en la soledad
de los fuegos (TERR: 44).

Sin embargo, ya las ideas de desplazamiento y de conocimiento están sugeridas en cuanto dichas alusiones a la luz establecen que ésta está dentro del sujeto del poema, pero deben ser halladas, deben ser recorridas, experimentadas.

Esta intuición de deber conocer a través de las experiencias y de deber buscarlas, aparece claramente retratada en el fuego en el siguiente poemario de este grupo, En los negros labios encantados:

Los tiempos son todavía oscuros
y es a nosotros descifrar
el enigma de la llama (ENLE: 50).

La necesidad de este recorrido, de este descubrimiento radica en que para la poética que estudiamos el aprendizaje y la comprensión de los caminos interiores y exteriores al sujeto poético son las únicas maneras de nacer, es decir, de decir:

Aprendimos a caminar
con ángel, con muerte
rigurosamente con júbilo,
al comprender que el alma
tan sólo nace cerca del fuego... (ENLE: 51).

Todas estas posibles connotaciones aparecen mucho más explícitas en el poemario El rigor de la llama que, precisamente, se proyecta como una línea de exploración sobre las posibilidades poéticas de este elemento. Sin embargo, la connotación más usada aquí es sin duda la de trayecto, la de un recorrido necesario que el sujeto debe pasar en un proceso de buscarse y de encontrarse. Dicho camino es, como usualmente lo propone el fuego, un deslizarse hacia abajo o hacia adentro, en lo más profundo de las cosas:

sólo quietud
protege el fuego
acaso ciego
de este ávido cavar
por dentro (ERLL: 5).

Este "cavar", cuyo sentido verbal es entrar en la tierra, es ahora también un entrar en el fuego, ambos como momentos de descenso, es un riguroso movimiento del sujeto para descender a su propio infierno, donde justamente por ese poder sintetizador del fuego se hallan las cosas anidadas en la memoria pero como negadas, como dichas por voces extrañas a la voz que ahora profiere el sujeto, y por el poder de la tierra es también el lugar de los muertos:

Y yo sin luz
 iluminando
esas cosas en la memoria
la muñeca de cabellos naturales
 el camión de faros
 la cortina de visiones
 esa larga avenida
 andando los desastres,
 de ídolos, de huacas,
 de astros enterrados (ERLL: 13).

Veamos cómo a nivel simbólico ya se va relacionando el "cavar" con el "alumbrar", el "enterrado" con el "iluminado"; las uniones de fuego y tierra. Como este camino es también un acceder al conocimiento, todo lo hallado en medio va siendo relacionado, no por ello unido, a pesar de su diversidad a fin de que de todo el trayecto en conjunto pueda surgir un significado, pueda precisamente haber un sentido que sea el nacer, el decir, el conocer:

para que de una vez por todas
se torne visible la vida
 y cristalice
el hilo que hilvano
 hilando las llamas
de este terco fuego
 que ambiciona un sentido (ERLL: 38).

Este sentido es alcanzado hacia el final del trayecto, cuando el "yo" pasa de una luz a otra y de ese continuo pasar llega a transformar sus propias llamas en otra luz que se parece más al fuego de la hoguera que al fuego de las guerras o del peligro; es un fuego que conoce, un fuego que ha hilvanado sus sentidos:

Entro en mi casa
y me alojo en su centro
esperando la temperatura
que enmudece los ruidos inútiles.
[
Otro es el sol que arde
en los crepúsculos que contemplo
viajera inmóvil
 pienso
sólo quiero cuidar de lo vivo
 y tener luz
 para él
 y mis niñas (ERLL: 59-60).

En el otro grupo de obras, estas referencias al fuego no están tan presentes, tampoco estas frecuentes uniones entre fuego y agua. Pero sin duda es a partir de éstos que existe un hilo de lectura que pasa a través de los símbolos para configurar lo que podríamos llamar el nacimiento o la fundación de lo nuevo. La unión de agua y fuego necesita permanentemente recordar su primer lazo con la tierra, porque es a partir de ella que los descensos tanto de agua como de fuego tienen un sentido y una posibilidad de ascenso. Así, el movimiento del agua configura un transcurrir más lento y más referido al mundo femenino, al llamado del país y al llamado del lenguaje, mientras que el fuego diseña una línea más rápida y agresiva que la anterior, referida más bien a la interioridad de un conocimiento y sus intensidades. Es como si las poéticas del fuego dieran otras luces a lo hallado por el agua. Pero indiscutiblemente, ambos trayectos son necesarios y complementarios a la hora de pensar la configuración de un mundo, un lenguaje, un lugar y un sujeto nuevos. Sin embargo, veamos que a nivel de movimiento de las figuras de estos cuatro elementos, a cada trayecto de ascenso corresponde o antecede uno de descenso y luego el proceso vuelve a empezar.

2. Relaciones y movimiento

Después de nuestro recorrido, una cosa es clara: los cuatro elementos ocupan un lugar importante en la obra de Wiethüchter; no se puede decir de ninguno de ellos que es sólo nominal o que no establece una línea de sentidos a lo largo de la obra. Si en realidad lo que vemos es una apuesta por el cambio permanente, por el movimiento, por las transformaciones permanentes a nivel de símbolos en un imaginario que se resiste a quedarse y modelarse bajo la sombra única de uno de los elementos citados hasta aquí; entonces seguimos una sospecha: hay un otro tipo de imaginario o una lógica de movimiento que impulsa y sigue los desplazamientos por el agua, el aire, el fuego y la tierra.

Si vemos que es justamente el cuarto elemento el menos tratado y el menos explicitado en los textos, el sospechoso silencio hace que nos detengamos en dicha pretendida omisión. Partimos por decir que ya desde el primer capítulo de esta tesis hemos visto que la poética que nos ocupa es una poética de movimiento, de continuas transformaciones. Si la unión entre tierra y aire que vimos aquí se produce es por revelarnos una poética dinámica que tiende a transformar:

En particular las imágenes fundamentales, aquellas donde se compromete la imaginación de la vida, deben adherirse a las materias elementales y a los movimientos fundamentales. Subir o bajar -el aire y la tierra- estarán siempre asociados a los valores vitales, a la expresión de la vida, a la vida misma (Bachelard 1989: 320-321).

Siguiendo a este autor vemos cómo los movimientos, desde la lógica alquimista, ligados a la vida están relacionados con los momentos de ascensión y de descenso como complementarios. Estos movimientos intentan purificar la materia para que logre elevarse, es

decir, se intenta un descenso para provocar un ascenso que vaya a transformar la materia primera en otra cosa:

Entonces para obtener la pureza por destilación o por sublimación un alquimista no se confiará tan sólo a una potencia aérea. Juzgar necesario provocar una fuerza terrestre para que las impurezas sean retenidas en la tierra. El descenso así motivado facilitará la ascensión (Bachelard 1989:322).

Sólo que para este tipo de movimiento, el alquimista, las nociones de subida y bajada no están separadas, sino que van a ser las dos caras de una medalla; a través del sueño, el alquimista participa en dos "cualidades contrarias". Este procedimiento hace que se unan los dos dinamismos de la vida, según la llama Bachelard: "el dinamismo que conserva y el dinamismo que transforma" (1989: 324).

Bachelard añade también que este proceder alquimista es típico en las imágenes literarias que van cambiando alrededor de un lenguaje que se va construyendo.

Rescatamos toda esta teoría de los movimientos porque nos es útil para ver que es bajo esta lógica que el complejo mundo de símbolos de la obra wiethüchteriana se ilumina y se guía. Es la tierra la que promueve la fuerza, la voluntad suficiente para ir en busca de lo elevado, también es ella la que retendrá las impurezas que no pueden ascender; la tierra es el eje del movimiento. En ese sentido, por la lucha y la búsqueda de un lenguaje, el trayecto va desde la tierra hacia el fuego (lugar de los cambios y de los conocimientos como vimos anteriormente) y hacia el agua (lugar de las voces y los llamados). Y desde la tierra el mismo imaginario asciende hasta llegar a un lugar, el aire, que es un lugar de palabras, desde donde el "yo" se expande.

Del lado de lo profundo, de lo retenido por la tierra están las dinámicas del fuego como aquí las hemos visto; y, por otro lado están también las dinámicas del agua que se establecen como otro tipo de profundidades a ser recorridas por los sujetos poéticos. Del lado del ascenso están las dinámicas del aire a través del árbol aéreo y las propias dinámicas de la tierra dadas fundamentalmente como voluntad y como impulso del recorrido. Sólo después de ahondar en la tierra y sus retenciones, el imaginario puede desplazarse hacia lo alto. Pero ninguno de los procesos es excluido por nuestra autora, el sujeto plural que su poética apuesta necesita tanto de las imágenes de intimidad como de las de expansión, porque necesita mantener el cambio y las transformaciones como características del ser y del conocer.

El orden de este movimiento simbólico se debe a esa preocupación del "yo" como enunciador que vimos anteriormente (v. supra Cap. 1) por "profundizar", "cavar" y "desenterrar" sus propias voces y su propia identidad en continua oposición o diálogo con lo exterior a él. Si se parte de la tierra, lugar de las raíces y la pertenencia más elemental del ser

humano, es para precisamente utilizar su lógica como fondo sobre el cual actúan después los otros elementos; todos vuelven a la tierra, todos ascenderán desde ella.

2.1. Movimientos simbólicos

La figura del árbol aéreo nos puede ser muy útil para explicar cómo esa búsqueda por el ascenso (de la tierra al aire) se ve interrumpida por necesitar, para ser tal, una absoluta firmeza en las raíces (lo bajo) para entonces llegar a todas las ramas y hojas (lo alto). Por este motivo, el "yo" pasa a detenerse en un trayecto complementario: el profundo descenso a la memoria y a la necesidad de patria, de madre, de lenguaje; y por otra parte el descenso rápido a los infiernos propios y los cambios radicales. En este sentido el descenso es una parte del ascenso.

Ahora bien, qué significa este ascender y este descender... Pues creemos que su metáfora más representativa es la que va del silencio a la nominación. Tal recorrido encierra una compleja red de transiciones para el sujeto, quien debe pasar a una autodefinición capaz de encerrar la "simultaneidad" de sus voces y la "pluralidad" de sus interlocutores. La travesía hacia la palabra movida por los tres paradigmas que vimos en el capítulo anterior necesita una lógica de movimiento que la sustente. Este movimiento no es otro que el paso de lo subterráneo a lo alto a partir de una figura que pueda comunicar ambos espacios, hacerlos portadores de una "unión" cuya pluralidad no es eliminada sino más bien nominada.

De alguna manera, la imaginación de la voluntad pretende dominar lo exterior a ella; mientras que la imaginación aérea puede fluir y transitar todo lo que es y no es ella a través de la nominación y el paso efímero por cualquier poder. Pasar de una a otra es poder dar el paso hacia sí misma que tanto preocupa al "yo" de esta obra. El paso a través de paradas intermedias corresponde con el detenimiento del "yo" en cada una de sus voces y posteriormente en cada uno de sus interlocutores. La polifonía del "yo" convierte en polifónico su imaginario; donde las formas de representarse deben ser también simultáneas y donde el "yo" que las convoque pueda ser movido a través de la lógica del fluir, del nombrar.

2.2. Relaciones de espacio y contextos simbólicos

Todo lo mencionado por Bachelard y nuestra lectura bajo su luz pueden sufrir una amplitud nada despreciable si relacionamos esto con el contexto simbólico andino. La justificación de este desplazamiento es que como vimos en el anterior capítulo, los textos y las propuestas rozan permanentemente las lógicas andinas como un contexto. La recurrencia a este tipo de lectura no pretende profundizar en este tema, sino completar lo hasta ahora dicho a partir de la incorporación de algunos otros sentidos posibles.

La representación del cosmos en el imaginario andino incluye tres niveles interactivos referidos por varios autores como ser fernando Montes, Olivia Harris, María Esther Grebe³⁹, entre otros. Estos tres niveles, siguiendo a Harris, son tres "pacha" como unidades espaciales y temporales estrechamente relacionados: las personas que viven en el "aka pacha", el mundo envuelto en lo alto por el "alaj pacha" y comunicado con lo interior y lo profundo, es decir con el "manqha pacha".

No es que todo lo que corresponde con el mundo de arriba es deseable y bueno, como tampoco lo de abajo es sólo tenebroso y diabólico. Por ejemplo, la fecundidad de la tierra procede de los "chullpas" que habitan el mundo de abajo, en él existe un poder genésico, sagrado, fuerte y relacionado con los muertos o antecesores. Por otra parte, si bien el mundo de arriba es perfecto y ordenado, en él prevalece la esterilidad.

En el "manqha pacha" se unen e identifican el pasado y el futuro de manera pendular y oscilante, donde el poder genésico se manifiesta en la producción, la prosperidad y la fuerza meteorológica. El "pacha" donde habita el hombre andino existe en el entrecruzamiento de los dos diagramas de fuerza, siendo por esto "taypi", es decir, un lugar de mediación, de unión o convergencia de lo diferente, lo contradictorio. El "aka pacha" además de ser "taypi", es "awca", es el espacio-tiempo del enfrentamiento, la mediación y la guerra que establece nuevas nivelaciones y relaciones sociales y políticas entre los hombres y las cosas.

Si tomamos la figura del árbol aéreo como zona de contacto entre la tierra y el aire; no es complicado establecer el territorio de lo bajo opuesto y complementario a lo alto. Esta lectura espacial tiene también implicaciones para el sujeto y su palabra cuando ampliamos ambos territorios y sus lógicas. Por un lado, cabe recordar y enfatizar la complementariedad de dichos espacios y, por otro, su íntima relación con el sujeto también portador de dicha "dualidad". Bajo la luz andina de las cosas, el paso de un espacio a otro se da a través de ciertas dualidades intermediarias antes de llegar a una unidad.

Más allá de la posición espacial de arriba-abajo, está también la profunda relación del sujeto con cada uno de esos espacios; así, la relación con la tierra y el mundo bajo se da para convocar después la nominación de las cosas de arriba. Si los andinos convocan y nominan los poderes de lo alto es sólo y gracias a la voluntad y la fuerza de lo bajo. Tal nominación e interrelación arriba-abajo se da como un afán del hombre por pertenecer y ser parte de todo lo que la tierra y lo alto producen. Nominarlos es un esfuerzo por unirse a ellos, recordar el lazo.

En esta zona del "taypi" el árbol aéreo de Bachelard, como los cerros en la lógica andina, son sólo las expresiones por las que se representa o identifica el mismo concepto de

³⁹ Véase Fernando Montes (.1984), "Pacha, en torno al pensamiento aymara" en Thérèse Bouysse-Cassagne (1987) y "Cosmovisión andina" de María Esther Grebe (1980).

⁴⁰ Véase Arnold, Jiménez y Yapita (1992).

mediación entre espacios y tiempos. Estas zonas o elementos de transición son sagrados, pero también peligrosos ya que el contacto entre ellos implica un contacto entre los hombres y sus antecesores; las fuerzas que despiertan de tal contacto son peligrosas e incontrolables a no ser dentro del rito. Esta comunicación produce un efecto central: dividir lo que permanece visto como uno a través de la relación y diferenciación de sus partes. Las lógicas de "taypi" y de "awca" logran en ambos casos dos formas de comunicar los tres "pacha" en el tiempo presente, logran un estado de "alerta" para la búsqueda de equilibrio pero también atracción-repulsión; es decir, se provoca la convivencia de la complementariedad y el antagonismo de las fuerzas.

Si relacionamos la lectura occidental de Bachelard con la lectura andina de Arnold, Jiménez y Yapita (1992) podemos ver que las intersecciones entre ambas no son pocas, más bien complementarias y nos son útiles para ahondar en los movimientos del imaginario de nuestra poesía. Añadir los datos espaciales de la cosmovisión andina colabora a la configuración de la figura del árbol aéreo y sitúa ésta dentro de las necesarias dinámicas de la nominación para la participación del sujeto dentro de su mundo a fin de sentirse parte de él.

La forma de la mediación y del "ser parte de" pasan de la convivencia a la guerra (tinku) en un proceso por definir el papel del hombre, su territorio, sus fronteras; es decir para llegar a su identidad. En este sentido cabe recordar la puntualización que hacíamos en el capítulo tres de esta tesis sobre la escritura como un "taypi" donde se encuentran y se redefinen la identidad femenina y la identidad "nacional". A nivel de símbolos el árbol puede ser la figura, pero el movimiento es siempre doble: vertical cuando relaciona los paradigmas y los terrenos arriba-acá-abajo, y horizontal cuando relaciona y opone las lógicas del agua-fuego-aire-tierra. La noción de mediación está presente y es necesaria en esta poética, es el lugar de la escritura, la identidad y las voces".

Como mencionábamos, dentro de este contexto espacial andino, la comunicación entre los espacios alto-bajo se da a través de varios ritos, uno de los más comunes son las challas y las canciones estudiadas por Arnold, Yapita y Jiménez quienes, por ejemplo, relacionan las canciones de siembra con la finalidad de participar, nombrar y mediar entre la tierra y el hombre (1992: 165). No creemos nada despreciable el estudio de la relación entre la poesía y la estructura de las canciones repartida en un alto grado de intertextualidad y de la presencia e "hilado" de varias voces. El relato o la letra llega a comunicar algo que por permanecer en la memoria debe recurrir a una escala de voces intermedias que el cantor o el relator de cuentos mencionan para traer a la memoria esas voces anteriores. Tales voces y juegos están presentes en la obra wiethüchteriana y creemos que sería interesante ahondar en esta investigación; por ahora tal propósito excedería nuestro trabajo. Valga por ahora explicitar que los autores mencionados ven en las canciones la participación de por lo menos tres voces (recuérdese otra vez los tres "pachas", los tres paradigmas) que van hilándose en el canto. Lo polifónico también hila voces y tal vez uno de los lugares más pertinentes para

⁴¹ Véase también Gabriel Martínez (1989) y Bouyesse-Cassagne/Harris/Platt/Cereceda (1987)

su realización sea precisamente un mundo andino donde las voces, los mundos, las identidades; todo está ligado a lo plural y lo multivocal.

Creemos que la significación que da la cosmovisión andina enriquece nuestra lectura ya que explica el porqué hablamos de un imaginario donde no domina una de las imaginaciones propuestas por Bachelard; sino el movimiento que éstas pueden implicar. El moverse hacia el ascenso sólo tiene sentido dentro de un mundo donde el espacio alto y el bajo no están divididos sino implicados, son complementarios. Se sabe que la visión andina sobre estos espacios se repite en la forma en que están estructurados todos los elementos del mundo el hombre, la economía, la familia, la casa... El movimiento y la nominación son las dos caras de esta lectura andina. Ambos trascienden la perspectiva de Bachelard, le dan un sentido de contexto a la obra de Wiethüchter.

El último trabajo de la autora, Qantatay, juega mucho con toda esta cosmovisión andina de las cosas y su simbolismo adquiere nuevos y muy distintos sentidos. Seguramente será muy ilustrador un próximo estudio al respecto, una vez finalizada dicha obra. Por otra parte cabe establecer claramente que la mediación entre lógicas, voces y fronteras está trabajada en la poética wiethüchteriana como lenguajes que en Madera viva y árbol difunto no llegan a convivir sino a través del rito, en El verde no es un color quedan como conviviendo en un "taypi" que no llega del todo a ser "awca" o "tinku"; pero estos lenguajes trabajados en un cuento aún inédito, "El jardín de nora", sí plantea una fusión, una identidad poética asumida gracias a un lenguaje que podríamos definir como "taypico". Ninguno de estos trabajos está terminado, pero sin duda confirmarán y darán matices de continuación a este acercamiento polifónico, de identidad y andino que aquí hemos planteado.

3. Conclusiones parciales

Desde este lugar de quietud, la tierra, cualquier punto es una lejanía y como tal un camino y una tarea que se cumplen desdoblándose continuamente al sujeto que los transita y a los lenguajes que los nombran. El paso desde este lugar al lugar aéreo de fluir y de nombrar es necesario para una poética que mantiene su afán por el movimiento y por la nominación. Tanto desde la perspectiva de Bachelard como desde la perspectiva andina, el trayecto simbólicamente recorrido por el "yo" es explicable como una lógica subyacente a una propuesta polifónica. Reconocer todas nuestras voces y lenguajes, todas las otras voces y sus lenguajes conlleva la transición hacia todos nuestros posibles lugares.

Podemos afirmar que la poética wiethüchteriana vive y se construye y se nombra sólo desde el momento en que se reconoce como habitante eterna de las palabras, como tal es ficcional, es también un espacio en blanco que esconde preguntas. Un escondite que impregna de cuestionamientos todo lo que toca transformándose así siempre en otro sujeto, otro símbolo, otro lenguaje, otra forma. La poética de Blanca Wiethüchter es una poética del esfuerzo, donde continuar la búsqueda por uno mismo y por su palabra es una tarea de unir instantes, lenguajes, signos y espacios.

Desde la perspectiva de lo simbólico, reiteramos entonces que el tránsito desde lo subterráneo hacia lo aéreo, desde el abajo hacia el arriba, requiere en esta poesía una lógica alquimista y a una lógica andina que unen el ascenso al descenso. Es necesario sin embargo, recoger de abajo la voluntad, la memoria de los muertos y los elementos purificadores para recién aspirar al ascenso; en ese sentido se recurre a la profundización de un camino intermedio. La relación de voces, memoria, ascenso-descenso obedecen en el fondo a la pretensión de una poética de la nominación, de la apropiación de sujetos y territorios a través del lenguaje. La simbólica figura del árbol podría sintetizar la apuesta: si las raíces están en tierra, se debe cavar, llegar al fuego y al agua, es decir, a sus llamados y sus infiernos; sólo quien puede extender sus voces desde los huesos y las "profundidades" de sí y de su mundo, podrá nombrar, fluir con el aire a través de mundos y espacios y tiempos.

Dentro de este imaginario del movimiento, la mediación entre dos espacios que al reflejarse, complementarse y oponerse logran definir al sujeto, al lenguaje y su mundo es la característica central de esta poética. Desde la lógica andina esta mediación otorga sentidos tanto a lo polifónico como a la problemática de la identidad y la pertenencia ya que nos explica el porqué de la escritura como medio que divide y comunica opuestos, los equilibra, los nombra; pero también el porqué de un territorio "en blanco" donde sujeto y lugar se formen, y el porqué de un ascenso-descenso donde el imaginario busca actualizar las correspondencias entre lugares, mitades, seres, vivos y muertos, etc.

V. CONCLUSIONES FINALES

A lo largo de este trabajo hemos analizado el proceso poético de Blanca Wiethüchter a través de sus nueve poemarios. Tal acercamiento ha sido realizado a través de tres perspectivas de lectura que plantean una movilidad en el estudio que, de alguna manera, pretende corresponder con la movilidad que caracteriza a la obra. Nos hemos valido de la perspectiva polifónica como base teórica central en nuestra aproximación, pero paralela a dos otras posibilidades: el estudio de las formas en que se construye la "identidad" y la "pertenencia" en esta poesía y las formas del imaginario poético.

Nuestra primera variable de lectura, si así puede llamársele, es la que trata de la problemática de las formas como se va configurando y transformando al "yo", sujeto enunciador del poema. Hemos visto bajo la luz del propio género poético la pertinencia de traducir la propuesta bajtiniana sobre "lo polifónico" de la narrativa donde tradicionalmente y originalmente fuera aplicado este concepto a la poesía de nuestra autora, dado el contexto y las transformaciones detalladas en nuestro primer capítulo.

Nuestros argumentos para tal trasposición se centran en la existencia de un "yo", sujeto y voz del poema, que a partir del modernismo separa la voz del poema de la voz autorial al ceder protagonismo al lenguaje. Este paso ocasiona varios desplazamientos: el "yo" trata de ser ahora un espacio borrado, anónimo o fragmentario, pretende ser sólo el enunciador del lenguaje donde la poesía se realiza. Por otra parte, el lenguaje instaura un lugar de ficción que la poesía no tenía del todo: el lenguaje desde el modernismo hace de sus referentes una autoreferencia, todo existe en la realidad verbal que se crea, incluso la existencia de un "yo".

Desde las poéticas del modernismo se ven varias apuestas por un hombre esforzado por actualizar todos esos "otros" que lo constituyen en un mismo momento, en una simultaneidad de voces, lugares y tiempos.

Si la poesía nos remite a un sujeto es bajo una nueva noción de sujeto poético: uno que se enmascara a cada paso, cambia de posición y duda de las palabras que dice. Esta noción corresponde con los cambios de la noción "poeta", quien deja de ser un profeta, un iluminado, un descubridor para ser un burlador que re-inventa analogías y mundos según sus búsquedas.

Todo este panorama de desplazamientos justifica otro: si el "yo" se desdobra permanentemente en otros; si este "yo" está a su vez habitado por otros (entiéndase roles de sujeto, posiciones de sujeto, fases, etc) y al mismo tiempo los interlocutores ("tú") sufren el mismo proceso, entonces el "yo" asume replanteamientos a dos niveles que pueden o no converger: el "yo" como enunciador puede ser "multivocal", es decir hablan dentro de él varias voces según identidades y lugares tenga; y, por otro lado, el "yo" lugar de enunciación es "plural", es decir admite ceder posiciones, dar la voz a otros "yoes" que van formando su

lugar según la palabra que profieren. En este sentido va la pertinencia de Bajtin: un "yo" polifónico que ha pasado del monólogo al monólogo-diálogo, al diálogo y a la polifonía como un estado avanzado de pluralidad, donde las voces se hacen independientes, muestran mundos diferentes y por su enfrentamiento rompen definitivamente el lugar autoritario y único del "yo" en la lírica tradicional.

Hemos asentado estas nociones de polifonía desde la teorización de la propia poesía en cuanto conceptos tradicionalmente narrativos como ser: narrador, voz, perspectiva, historia, etc. Evidentemente, el "narrador" de la poesía apostó desde entonces por una voz y una perspectiva, asumió la opción de explicitar un lugar de enunciación y desde ahí jugar con los hilos de la historia pueda ser común a ambos "narradores". Por otra parte y también con cierta gradación, el concepto de "historia", lo que se cuenta, varía entre los datos de la narrativa hacia la configuración de mundos y de personajes y la configuración de encuentros que aparecen en las poéticas que adoptan el tono coloquial y la trama narrativa. En la poesía hay nomás un camino por el protagonismo del lenguaje, por lo tanto, la historia, la voz, la perspectiva e incluso el mismo "yo" están supeditados a dicho dominio.

La definición de una teoría polifónica para la poesía llevará todavía un tiempo de investigación; por ahora creemos haber establecido las características centrales de este acercamiento, como una lectura que corresponde con la intención dialógica y multivocal de la poesía postvanguardista. Esto implica una serie de transformaciones y de desplazamientos de los conceptos de Bajtin al respecto. La transformación más importante en este sentido es la lectura del "yo" como narrador y no como subjetividad que expresa mundos internos cerrados; esta trasposición es pertinente gracias a los cambios introducidos en el desarrollo del propio género poético. A partir de allí, el "yo" se desdobra en concepción como un enunciator que lleva en sí una pluralidad de identidades que lo cuestionan como una unidad de sujeto; y un "yo" que como lugar de enunciación cede espacio a otras voces, otros narradores que configuran y transforman el poema.

Creemos que existe un esfuerzo por el cuestionamiento y el deseo de democratizar el discurso poético a través de la inclusión de textos que evidentemente interpelan nociones de supuestas "unidades" como ser la de sujeto, territorio, país o lenguaje. Así también, creemos que las producciones contemporáneas incluso plantean polifonía a nivel simbólico, haciendo del imaginario un movimiento errático y de mediación donde dialogan símbolos de diferentes cosmovisiones como la occidental y la andina en nuestro caso.

Esta propuesta puede sugerir nuevas lecturas de la poesía latinoamericana a partir de definiciones y tipologías que pretendemos realizar en una futura investigación. Tal vez por ahora sugerimos la consideración de Parra con lo antipoético, de Zurita, de Mogro, entre otros. En todo caso esto está por verse.

Nuestra tesis partía de algunas preguntas: qué tipo de "yo" es el de la obra wiethüchteriana y por qué puede ser visto como una pluralidad, cómo se plantean y

resuelven los problemas de "identidad" y "pertenencia" como preocupaciones intratextuales, qué tipo de lenguaje corresponde a los contenidos. A raíz de dichas preguntas hemos desplazado sus respuestas a lo largo de tres capítulos a fin de hacer de cada una de ellas una forma de leer la obra de Blanca. En cuanto a la primera de nuestras preguntas, hemos definido claramente un trayecto de formas donde el "yo" poético dejó atrás el modo lírico y asumió en las poéticas contemporáneas una posibilidad polifónica que lo amplía como un sujeto portador de voces (enunciador) que lo interrumpen y lo hacen dialogar permanentemente con los otros "tú" que toman la palabra y el lugar del "yo" (enunciación) y rompen definitivamente con la perspectiva monológica y cerrada de la poesía.

En cuanto el proceso de la poesía wiethüchteriana, hemos dividido tal obra en una periodización que rompe con el criterio de lo cronológico debido a que vemos en esta obra la posibilidad de hallar más bien subprocesos, articulaciones pequeñas que organizan formas diferentes del "yo" y luego se acoplan a una dinámica más general de escritura. De esta manera, hemos establecido dos grupos de obras y un momento intermedio entre ambos. Así, obedeciendo nuestro criterio de periodización, el primer grupo configura una evolución del "yo" desde una total cercanía a lo monológico hasta una multivocidad donde las diferentes voces (identidades) del sujeto de la enunciación toman la palabra y se insertan en el discurso poético; pero se trata siempre de un sólo sujeto que actualiza y enfatiza los lugares de cada una de sus voces.

El segundo grupo de obras es, según nuestro criterio, el que mejor expone la idea de "polifonía", pues logra el diálogo con otros "yoes" que se apropian del lugar de enunciación para configurarse como un franco enfrentamiento de la palabra y el mundo de un "yo" con los de otros "yoes" que traducen otro lenguaje, otro mundo, otras identidades. Estas voces logran también articular sentidos por ese enfrentamiento del que hablamos al romper las barreras tanto espaciales como temporales y culturales que las apartan.

El libro Noviembre-79 marcado como un momento entre estos dos grupos establece un posible puente entre las dos anteriores al constituir un diálogo interpelatorio a la propia historia en un proceso de ida y vuelta en la que tanto el momento histórico-social como el sujeto que se enfrenta a él se ven modificados por su diálogo.

Esta periodización no queda comunicando los grupos aquí establecidos gracias al tratamiento del lenguaje como polifonía típicamente poética que se propone recorrer todas las formas verbales posibles para corresponder en forma el contenido de movilidad del "yo" y lo poético en sí mismo.

Estos tres grupos también tienen una forma determinada si los vemos desde otra de las variables: "identidad" y "pertenencia". En el capítulo tres de este trabajo se ven dichas categorías dentro de la construcción textual de un sujeto y sus búsquedas. Podemos decir que, en cada uno de los grupos señalados, estas categorías se dan de forma particular; pero también debemos apuntar que en las tres se repiten tres paradigmas capaces de ilustrar desde

la literatura los procesos de autodefinición y de pertenencia que el "yo" construye. Ya sea desde el delineamiento de un sujeto femenino, desde la construcción de un lugar (la ciudad) y desde la escritura que puede unir ambos procesos al nominarlos. Desde nuestra tercera perspectiva de análisis, el lenguaje es un tercer hilo configurador de sentidos que acaban y completan el camino al cual, creemos, apuesta esta autora.

En estos tres paradigmas, el "yo" se construye como un profundo cuestionamiento a sí mismo y a su "identidad" y, a la vez, como un cuestionamiento ante la idea de un lugar dado al que pertenecemos sin preguntar. De ambos cuestionamientos se perfilan por lo menos tres figuras importantes: la mujer, la ciudad (país, morada) y la Lagarta (voz de la escritura). Es a partir de esta tercera que el sujeto poético puede nombrarse y "vivir", ya que sólo en la labor de la escritura todas las pluralidades pueden existir y pueden tener un sentido que llega al lector a través de varias conciencias, mundos y lenguajes posibles.

En ese sentido, nuestro cuarto capítulo se aproxima a este camino semántico dentro del proceso de escritura de Wiethüchter a partir de una hipótesis: el lenguaje crea un imaginario que, siguiendo a Bachelard primero y a algunas nociones andinas después, logra un movimiento y un sentido a través de las figuras de los cuatro elementos básicos para el hombre contextualizados en el imaginario del mundo andino. Desde ambas perspectivas, podemos definir el espacio poético como una mediación, un territorio donde el imaginario enfrenta elementos contradictorios para, por medio de su diálogo, llegar a la nominación, a la delimitación de sus fronteras y al ascenso-descenso de un autoconocimiento cuyo extremo tal vez sea un día el tinku y otro la inversión de los tiempos, del rito, del propio sujeto en otra cosa.

Hemos visto el mundo simbólico e imaginario de nuestra autora. Este mundo se sustenta en mantener la configuración de un mundo ficcional eternamente plurisémico, jamás seguro de sus apuestas. Hemos marcado entonces el movimiento de esta poética como un trayecto de ascensos y descensos que se corresponden con los procesos que a nivel del "yo" también eran constantes: la exploración de lo oculto, las voces, sus figuras, todo para llegar a nombrar-se. Creemos que esta poética parte de la imaginación de la tierra en su afán por llegar a decir lo que subyace en ella (lo secreto), luego pasa al agua en cuanto memoria, lo materno y la búsqueda de un lugar que la llama desde las profundidades para luego desplazarse al fuego; sólo después de este recorrido, el movimiento imaginario puede obedecer la tierra y su voluntad inquebrantable de seguir hacia su propia revelación y ascender hacia el aire, desde lo muerto a la vida, desde la atracción-repulsión a la complementariedad, desde lo diferente al equilibrio.

Este movimiento cabe en la figura sintética del "árbol aéreo" que contextualizado en una lógica andina puede ser explicada como la voluntad de movimiento y de pertenencia del sujeto a su lugar a partir de la palabra que una lo de abajo con lo de arriba y sea capaz de trenzar su realidad con la unión de estos espacios. En este sentido los elementos presentados por Bachelard adquieren un sentido de pertenencia y de nominación típicos del mundo

andino al pasar del abajo al arriba; esta misma lógica es la que guía la figura del árbol y el movimiento de ascenso igual descenso dentro de los procesos del "yo" y del lenguaje. El árbol adquiere otro sentido más allá del movimiento, se trata de la transformación del árbol en madera y de ésta en papel. Ambas connotaciones nos ilustran no sobre los símbolos como tales, sino sobre el movimiento que abstractamente construye esta poética y que refleja los otros dos acercamientos de esta tesis.

Las preguntas iniciales han sido contestadas a lo largo del trabajo; sin embargo cabe ahora finalizar con una síntesis de esas respuestas halladas o intuitas. Claro, éstas serán posibles respuestas sólo bajo la sombra de nuestras perspectivas y nuestro diálogo con la poesía wiethüchteriana que, felizmente, siempre será capaz de provocar otros diálogos con otros interlocutores.

El sentido de esta obra se da a partir de una poética que se cuestiona por la condición humana como un estado de "inautenticidad", de "pérdida de unidad", de desconocimiento. Todos estos estados son enfrentados a través de un "yo" que asume y extrema esas divisiones hasta el punto de convertirse en una suma y diálogo de él más otro. Si el hombre debe atravesar un camino hacia adentro para resolver sus voces, debe hacerlo también hacia afuera para conversar con sus mundos, con sus lugares. En este sentido, las dinámicas que los grupos marcados presentan son como diferentes modos de decir y de buscar la comunicación del sujeto consigo mismo y de éste con su alrededor a fin de poder actuar.

La propuesta de Blanca Wiethüchter es recorrer todas las formas tenues de entrever la profundidad, la unidad, la autenticidad para llegar a nombrarla y conocerla un día, cuando la travesía sea completada.

Para concluir, diremos que tanto las nociones de "poeta" como las de "obra" se ven reformuladas, una vez más en la historia de nuestra literatura, a partir de la noción de "viajante" y de "tarea" que se otorga a ambas concepciones. El poeta puede ser leído como un ser atento al mundo y a sí mismo, a las trampas de ambos lugares, a sus búsquedas, a sus desalojos, a sus formas de hablar y de imaginarse; un ser capaz de transitar, de viajar sus caminos interiores y vislumbrar los exteriores para reconocerse, para llegar un día a sentirse de nuevo una unidad con el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA:

WIETHÜCHTER, Blanca: Asistir al tiempo, Unidas, La Paz, 1975.

Travesía, Don Bosco, La Paz, 1978.

Noviembre-79, Piedra libre, La Paz, 1979.

Madera viva y árbol difunto, Altiplano, La Paz, 1982.

Territorial, Altiplano, La Paz, 1983.

En los negros labios encantados, Hombrecito sentado, Santa Cruz, 1989.

El verde no es un color, Hombrecito sentado, La Paz, 1992.

El rigor de la llama, Centro Simón y Patiño, La Paz, 1994.

La lagarta, Hombrecito sentado, La Paz, 1995.

II. BIBLIOGRAFÍA DE OTROS ESCRITOS DE BLANCA WIETHÜCHTER:

Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz, Biblioteca del sesquicentenario de la república, La Paz, 1975.

"Guerrero aymara a modo de prólogo", Hipótesis # 20 - 21, 12/01/1984, La Paz.

"Cuando todo mirar es un mirar hacia adentro", Presencia literaria, 10/04/1992, La Paz.

Memoria solicitada, Hombrecito sentado, La Paz, 1993.

"A propósito de las Contraliteraturas", Hipótesis #16, 01/01/1983, La Paz.

"El general enano o así será" (teatro), Presencia Literaria 29/08/1993, La Paz.

Sayari, poemas grabados con música de Cergio Prudencio, La Paz, 1995.

Qantatay (inédito).

Pérez Alcalá. Litexsa, Plural, Hombrecito sentado, La Paz, 1997.

III. BIBLIOGRAFÍA SOBRE BLANCA WIETHÜCHTER:

AGOSIN, Majorie: "El rigor de la llama de Blanca Wiethüchter", **FEM**, año 1995 #153, Difusión cultural feminista, México.

ANTEZANA, Luis H: "Madera viva y árbol difunto", **Presencia Literaria**, 18/04/1982, p.3, La Paz.

"Reseña", **Decursos** #2, año 1, febrero 1996, pgs 95-98, Cochabamba.

GARCÍA PABÓN, Leonardo: "El árbol del eterno retorno", **Hipótesis**, otoño # 17, 1983, La Paz.

MITRE, Eduardo: "El rigor de la llama de Blanca Wiethüchter", **Presencia Literaria**, 08/06/1997, La Paz.

MOGRO, Marcia: "El rigor de la llama", inédito, 1995.

MONASTERIOS, Elizabeth: Tesis de maestría, Universidad de Ottawa, Ottawa.

ORDOÑEZ, Monserrat: "La poesía de Blanca Wiethüchter", **Revista Iberoamericana**, # 134, enero-marzo, Pittsburg, 1986.

PÉREZ, Alberto Julián: "Entrevista con Blanca Wiethüchter", **Alba de América**, Vincinguerra, volumen 11 números 20-21, julio, Buenos Aires, 1993.

RAMIRO QUIROGA, Juan Carlos: "Las anotaciones de Diana Wethüchter y Mogro", **Presencia Literaria**, 23/07/1989, p.2, La Paz.

IV. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA BÁSICA:

ARNOLD, YAPITA, JIMENEZ: **Hacia un orden andino de las cosas**, Hisbol, La Paz., 1992.

BACHELARD, Gastón: **Psicoanálisis del fuego**, Shapire, Buenos Aires, 1973.

El agua y los sueños, Fondo de cultura económica, México, 1978.

El aire y los sueños, Fondo de cultura económica, México, 1989.

Los sueños de la tierra y la voluntad, Librería José Corti, París, 1971.

BAJTIN, Michail: Estética de la creación verbal, Siglo XXI, México, 1982.

Problemas de la poética de Dostoievski, Fondo de cultura económica, Bogotá, 1993.

BARTHES, Roland: Crítica y verdad, Siglo XXI, México, 1966.

BERISTAIN, Helena: Análisis e interpretación del poema lírico, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.

BOUYESSE-CASSAGNE, Thérèse: La identidad aymara, Hisbol, La Paz, 1989.

BOUYESSE/ HARRIS/PLATT/CERECEDA: Tres reflexiones sobre el pensamiento andino, Hisbol, La Paz, 1989.

DE MESA GISBERT, Teresa: Iconografía y mitos andinos en el arte, Gisbert, La Paz, 1980.

FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.): América Latina en su literatura, Siglo XXI, México, 1972.

FRIEDRICH, Hugo: Estructura de la lírica moderna, Seix Barral, Barcelona, 1974.

GREBE, María Esther: "Cosmovisión aymara" en Revista de Santiago, Museo Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago, 1980.

MARISCOTTI, Ana: Pachamama santa tierra, Gebr Man Verlag, Berlín, 1978.

MARTINEZ, Gabriel: Espacio y pensamiento I, Hisbol, La Paz, 1989.

MITRE, Eduardo: El árbol y la piedra, poetas contemporáneos de Bolivia, Monte Avila editores, La Paz, 1988.

De cuatro constelaciones, Fundación BHN, La Paz, 1994.

MONTES, Fernando: La máscara de piedra, Comisión episcopal de educación, La Paz, 1984

PAZ, Octavio: El arco y la lira, Fondo de cultura económica, México, 1986.

QUIROGA, Juan Carlos Ramiro: Los **mismos y los otros**, Tesis de licenciatura UMSA, La Paz, 1991.

QUIROS, Juan: **Índice de la poesía boliviana contemporánea**, segunda edición, Gisbert y cia, La Paz, 1983.

ROA BASTOS, Augusto: **Las culturas condenadas**, Siglo XXI, México, 1978.

SONTAG, Susan: **Bajo el signo de saturno**, Lasser Press Mexicana, México, 1981.

V. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

ÁVILA J. Antonio: **Obras completas**, Casa de la cultura, La Paz , 1988.

BENVENISTE, Emile: **Problemas de lingüística general**, dos tomos Siglo XXI, Trad. Juan Almela, México, 1971.

CERRUTO, Oscar: **Cántico traspasado**, Biblioteca del sesquicentenario de la república, La Paz, 1976.

GARCÍA, Leonardo: **Río subterráneo**, Altiplano, La Paz, 1984.

GARCÍA T, Jaime: "T. S. Eliot: una reconsideración", **La gaceta**, Fondo de cultura económica nueva época # 213, septiembre México, 1988.

KOSCH, Wermer: "Un diálogo con T. S. Eliot", **ECO** tomo x/1, noviembre, Librería Bochholz, Bogotá, 1964.

MORSON, Saul Gary/ EMERSON, E.Caryl: Mikhail **Bajtin: creation of prosaics**, Standford University Press, California, 1990.

ORIHUELA, Juan Carlos: **Atemporalidad y polifonía textual en Matías el apóstol suplente de Julio de la Vega**, Tesis de doctorado, University of California, California, 1988.

PARRA, Nicanor: **Poemas y antipoemas**, Cátedra, Madrid, 1976.

QUINO, Humberto: **Tratado sobre la superstición de los mortales**, Oveja Descarriada, La Paz, 1986.

Delirio de un fauno en la avenida buenos aires a las 12 & 45,
Arte/Reda, Lima 1978.

SAENZ, Jaime: **Imágenes paceñas,** Difusión, La Paz, 1979.

SUCRE, Guillermo: **La máscara, la transparencia,** Fondo de cultura económica, México, 1985.

VARGAS, Rubén: "Poéticas de la ciudad", **Puntos Suspendidos,** número cuatro, junio-julio, 1996, La Paz.

Índice

Agradecimiento	3
Introducción	4
Capítulo I Hacia un "yo" polifónico	7
1. El "yo" del autor y el "yo" del poema: identificación	7
2. El "yo" ficcional: despersonalización y fragmentación	10
3. Del "yo-autor" al "yo" polifónico	12
4. Conclusiones parciales	19
Capítulo II Periodización y análisis	21
1. El "yo" consigo mismo: diálogo que el monólogo esconde	22
2. El "yo" polifónico	33
3. El "yo" frente a la historia y al pueblo: diálogo	44
4. Relaciones y conclusiones parciales	45
4.1. Relaciones entre grupos	45
4.2. Conclusiones parciales	47
Capítulo III Tres paradigmas para un sujeto y su lugar	50
1. Primer paradigma	51
1.1. La niña descalza	52
1.2. Figuras femeninas	52
1.3. Los elegidos	53
1.4. Viajera inmóvil	54

2. Segundo paradigma	54
2.1. El país y sus lugares	55
2.2. La ciudad	57
2.3. La morada	59
3. Tercer paradigma	60
4. Conclusiones parciales	61
Capítulo IV Símbolo y movimiento	63
1 Hacia una lógica de los símbolos	63
1.1. El par tierra-aire	65
1.2. El par agua-fuego	70
2. Relaciones y movimiento	80
2.1. Movimientos	82
2.2. Espacio y contexto simbólico	82
3. Conclusiones parciales	85
V. Conclusiones generales... ..	87
Bibliografía	91