

La poesía boliviana del último cambio de siglo merece ser atendida por la crítica literaria internacional, así como exige una mayor circulación que le permita ser estudiada tanto en el continente americano como en Europa. Desde mediados del siglo XX, la poesía escrita por mujeres destacará en el panorama del país por su carácter innovador y por su calidad, siendo Blanca Wiethüchter una de las figuras más relevantes en la literatura del cambio de siglo, con una extensa obra poética y ensayística que determinará algunas de las claves analizadas en esta investigación como puntos de encuentro entre poéticas posteriores muy distintas entre sí. A partir de una serie de problemáticas que entrelazan elementos estéticos, políticos, filosóficos, históricos y sociales, esta tesis se propone establecer un marco de lectura común ante una serie de obras producidas por distintas poetas bolivianas entre los años 80 y la actualidad. Ellas son: Blanca Wiethüchter, Vilma Tapia Anaya, Paura Rodríguez Leytón, Marcia Mogro, Jessica Freudenthal, Emma Villazón y Valeria Canelas. La idea principal que se tratará de defender aquí es la de que sus poéticas proponen figuraciones de la comunidad sostenidas en la imagen de un *mundo abierto*, que desafía ciertas lógicas vinculadas a los pensamientos totalitarios y al neoliberalismo, mediante la concepción del poema como un espacio donde la percepción de la realidad puede transformarse, y con ella, nuestro lenguaje en común.

Tesis doctoral

# Nuevos espacios, nuevos ritos: siete poetas bolivianas del último cambio de siglo

Laura Montes Romera



Programa de doctorado  
en “Lenguas, textos  
y contextos”



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO  
EN “LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS”

TESIS DOCTORAL

**Nuevos espacios, nuevos ritos:  
siete poetas bolivianas del último cambio de siglo**

Presentado por:

**D<sup>a</sup>. Laura Montes Romera**

Director de tesis:

**Prof. Cat. Ángel Esteban del Campo**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Laura Montes Romera  
ISBN: 978-84-1195-768-7  
URI: <https://hdl.handle.net/10481/103269>

---

---

## RESUMEN

La poesía boliviana del último cambio de siglo merece ser atendida por la crítica literaria internacional, así como exige una mayor circulación que le permita ser estudiada tanto en el continente americano como en Europa. Desde mediados del siglo XX, la poesía escrita por mujeres destacará en el panorama del país por su carácter innovador y por su calidad, siendo Blanca Wiethüchter una de las figuras más relevantes en la literatura del cambio de siglo, con una extensa obra poética y ensayística que determinará algunas de las claves analizadas en esta investigación como puntos de encuentro entre poéticas posteriores muy distintas entre sí. A partir de una serie de problemáticas que entrelazan elementos estéticos, políticos, filosóficos, históricos y sociales, esta tesis se propone establecer un marco de lectura común ante una serie de obras producidas por distintas poetas bolivianas entre los años 80 y la actualidad. Ellas son: Blanca Wiethüchter, Vilma Tapia Anaya, Paura Rodríguez Leytón, Marcia Mogro, Jessica Freudenthal, Emma Villazón y Valeria Canelas. La idea principal que se tratará de defender aquí es la de que sus poéticas proponen figuraciones de la comunidad sostenidas en la imagen de un *mundo abierto*, que desafía ciertas lógicas vinculadas a los pensamientos totalitarios y al neoliberalismo, mediante la concepción del poema como un espacio donde la percepción de la realidad puede transformarse, y con ella, nuestro lenguaje en común.

---

---

## ABSTRACT

**B**olivian poetry at the turn of the last century warrants the attention of international literary criticism, as well as greater dissemination to facilitate its study both in the Americas and in Europe. Since the mid-twentieth century, poetry written by women has emerged as a key feature in the country's literary landscape, distinguished by its innovative nature and high quality. Blanca Wiethüchter stands out as one of the most significant figures in turn-of-the-century literature, with an extensive body of both poetic and essayistic work. Her contributions will be central to some of the analytical frameworks explored in this research, which identify points of intersection between later poetic movements that are often divergent in nature. Drawing on a range of issues that intertwine aesthetic, political, philosophical, historical, and social elements, this thesis aims to establish a shared interpretative framework for a series of works produced by various Bolivian poets from the 1980s to the present. These poets include: Blanca Wiethüchter, Vilma Tapia Anaya, Paura Rodríguez Leytón, Marcia Mogro, Jessica Freudenthal, Emma Villazón, and Valeria Canelas. The central argument to be defended in this study is that their poetics propose representations of community grounded in the image of an open world—one that challenges certain logics associated with totalitarian thought and neoliberalism. This is achieved through the conceptualization of the poem as a space in which the perception of reality can be transformed, and in turn, our shared language.

---

*Caminar: qhipnayr uñtasis sarnaqapxañani es un aforismo aymara que nos señala la necesidad de caminar siempre por el presente, pero mirando futuro-pasado, de este modo: un futuro en la espalda y un pasado ante la vista.*

Silvia Rivera Cusicanqui

*Un cuerpo es una fuerza diferente de muchas otras. Un hombre contra un árbol, un perro delante de un lagarto. Una ballena y un pulpo. Una montaña y un glaciar. Tú y yo.*

Jean-Luc Nancy

---

---

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS.....	1
CAPÍTULO 1	
METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO .....	11
CAPÍTULO 2	
MOVIENDO HILOS, MOVIENDO CUERPOS.....	35
Trazar y trenzar: Blanca Wiethüchter y la tradición poética boliviana	35
Cuerpos que se anudan y cambios que se traman.....	60
<i>Cuerpos y emociones que se tejen</i> .....	67
<i>Montaje poético y disposición de los cuerpos en tiempos de guerra</i> .....	76
El mito en movimiento .....	89
<i>Preguntar en singular; buscar en plural</i> .....	89
<i>Intermitencias</i> .....	98
<i>Arquitectura emocional</i> .....	119
Notas finales .....	133
CAPÍTULO 3	
CUERPOS DESORIENTADOS, MUNDOS ABIERTOS .....	141
Introducción.....	141
El poema como extensión infinita en la escritura de Vilma Tapia Anaya .....	148
La búsqueda de ritos nuevos en la poesía de Paura Rodríguez Leytón .....	169
Notas finales .....	193

## CAPÍTULO 4

POESÍA CONTRA LOS VIEJOS Y NUEVOS CERCAMIENTOS .....	197
Introducción .....	197
“Ahí donde debe haber un mundo”: la poesía de Marcia Mogro contra los viejos cercamientos .....	204
“Todo el país marcha hacia ninguna parte”: la poesía de Jessica Freudenthal contra los nuevos cercamientos .....	237
Notas finales .....	255

## CAPÍTULO 5

MATERIALIDAD Y PERSPECTIVISMO POÉTICO .....	261
Introducción .....	261
La materia hostiga al lenguaje .....	272
Perspectivismo poético: “Un furor que desmenudece lo plano” ..	295
Notas finales .....	313

CONCLUSIONES .....	317
--------------------	-----

CONCLUSIONS .....	329
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA .....	341
--------------------	-----

AGRADECIMIENTOS .....	349
-----------------------	-----

---

---

# INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

La poesía boliviana se nos muestra como un territorio que amplía a pasos agigantados la riqueza de su producción, pero que, paradójicamente, se mantiene en un lugar periférico dentro de los estudios de literatura latinoamericana, tanto en el continente europeo como en el americano. No solo por la calidad de las obras, sino por las nuevas propuestas teóricas y conceptuales de las y los artistas y de la crítica literaria, la poesía boliviana desde mediados del siglo XX entronca con algunas de las teorías contemporáneas más interesantes acerca de las relaciones entre la estética y la política, como las de Silvia Rivera Cusicanqui, Jean-Luc Nancy, Sara Ahmed, Georges Didi-Huberman o Jacques Rancière, por mencionar algunas de ellas.

Esta investigación parte de la intuición de que la poesía boliviana del último cambio de siglo, y particularmente aquella escrita por mujeres, alberga una pregunta esencial acerca de la urgencia por descubrir espacios en los que puedan tener lugar comprensiones de la comunidad que desafíen, precisamente, las lógicas actuales, volcadas en el individualismo o totalitarismo más extremos. Estas relaciones se sostienen en nuevas percepciones del mundo y de los elementos que lo constituyen en sus distintas dimensiones, dándole cabida a objetos, cuerpos, seres vivos, superficies, materiales, tiempos, espacios, e, incluso, como veremos, a entes que podrían calificarse como espirituales. En definitiva, al mismo tiempo que perturban las estructuras vitales de la voz poética, estas

apariciones activan la percepción de otros mundos, que se hacen paso en nuestro horizonte sensorial e intelectual, dejando marcas un lenguaje poético cargado de emociones.

Hemos de tener en cuenta que el desgaste político que caracteriza a la sociedad boliviana de finales del siglo XX, además de ser deudor de una violenta relación entre autoritarismo institucional y revueltas populares, es paralelo a un clima global en el que las formas comunitarias se encuentran fuertemente debilitadas a nivel social, cuando no disueltas. La expansión intercontinental de los totalitarismos en las primeras décadas del siglo XX no pervive solamente en ciertas formas políticas del Estado, sino que, como veremos, afecta también a la comprensión social de la idea de la comunidad en las décadas siguientes. Lo común parece querer repensarse, en el marco del neoliberalismo político e intelectual, desde la idea del sujeto como mínima expresión de una identidad compartida a nivel nacional, y esto siembra, de nuevo, un caldo de cultivo para los esencialismos y los totalitarismos. El problema de la identidad como la esencia, al mismo tiempo, del individuo y de lo común (una idea que puede conducir a una visión universalizante de esa esencia) es tal vez uno de los conflictos en los que más insisten los textos que iremos analizando a lo largo de este trabajo.

Mi hipótesis al respecto es la de que las poéticas que iremos analizando se orientan hacia experiencias no identitarias del mundo, pero en las que la corporalidad y la materialidad emergen como lugares únicos o singulares desde los cuales emprender relaciones con los otros. Curiosamente, estas poéticas pertenecen a autoras que han escrito o están escribiendo justo en un período de la historia boliviana en el que la escritura de las mujeres destaca por su originalidad y por lo arriesgado de sus propuestas. Este hecho también irá dejándonos entender que el énfasis de sus poéticas en el cuerpo y en una percepción distinta de las cosas mundanas tiene que ver con una alianza intelectual y performática con las nuevas propuestas teóricas del feminismo y los nuevos materialismos.

Iremos viendo que la poesía boliviana escrita por mujeres en este período tiende a abrazar otras formas no hegemónicas de ex-

presión artística, como la incorporación en su estética de elementos y lógicas del textil andino o los bailes tradicionales aymaras. En este sentido, esas otras lógicas y los sujetos que participan en ellas y que empiezan a integrarse en las preocupaciones poéticas de las autoras supondrían en sí mismas una reivindicación política. La visibilización y disposición de estas imágenes en los poemas será una de las claves que nos permitirá leer las obras desde esa perspectiva estético-política, cuyo peso se palpa entre algunas de las obras críticas fundamentales en el panorama europeo y latinoamericano, que aquí abordaremos. Profundizaremos en esta cuestión en el primer capítulo de la tesis, que consiste en una resumida exposición de las ideas fundamentales que constituyen el marco teórico de mi análisis.

Este análisis poético, por su parte, tiene como punto de partida la poesía de Blanca Wiethüchter, ya que supone un momento importante en la tendencia poética que comentábamos, además de retomar preguntas que empezaron a formular algunos de sus predecesores, como Jaime Sáenz, Ricardo Jaimes Freyre o Edmundo Camargo, y conducirlos hacia nuevos lugares. En la obra de la escritora boliviana, la reivindicación de incorporar lógicas pertenecientes a la cultura aymara lleva aparejada una pregunta esencial sobre el lugar simbólico y el papel político de los imaginarios colectivos, pero también, fundamentalmente, el de los espacios físicos habitados, pues se empezarán a asumir como propios algunos conceptos de la filosofía andina, y también a considerar el poema como un espacio emancipado que posee lógicas propias.

Así, en el segundo capítulo de esta investigación nos hemos enfocado en la obra poética de Blanca Wiethüchter para estudiar de qué modos en ella se producen una reformulación y exposición política de los lazos que se generan entre los miembros de una comunidad, o entre los habitantes de un mismo espacio. La interrelación entre el lenguaje simbólico de los mitos y de la memoria singular, las imágenes como expresiones dinámicas de un espacio-tiempo suspendido y el espacio poético como un lugar sobre el que construir estructuras que sujeten a los individuos a la comunidad son algunas de sus estrategias poéticas.

Como veremos, el legado artístico de Wiethüchter, entre otras aportaciones, resignifica algunas de las preguntas poéticas de su tradición literaria y asienta las bases de lo que será una preocupación sobre el espacio de lo común a partir de la revalorización del lenguaje poético, entendido ahora como una herramienta con la que construir nuevos imaginarios, así como modos distintos de otorgar vida a las imágenes del pasado.

Por este motivo, la obra de Wiethüchter posee un enorme valor literario y social, ya que, pese a mantener una ambición considerablemente difícil (la de cultivar la memoria histórica mediante las relaciones mítico-fantásticas entre la subjetividad y su materialidad), deja asomar en todo momento una huella de atención y respeto hacia lo distinto y lo desconocido. Este respeto e interiorización del otro ella los imprime en la forma del viaje y la errancia de su cuerpo, una errancia que se manifiesta también a través del paso por entre las grietas del sentido, así como a través del intercambio emocional. Pero estas grietas se mantienen al margen de las explicaciones convencionales acerca de su presente histórico y del papel de las comunidades indígenas en el desarrollo de su país, apuntando hacia un mundo en el que el presente, el pasado y el futuro están en constante influencia y transformación mutua.

Teniendo todo esto en cuenta, me planteé, como objetivo principal para este segundo capítulo, realizar una interpretación de la “forma abigarrada” de los espacios y las construcciones simbólicas de los poemarios, construcciones que serán las que cobijarán, como moradas para la comunidad, las imágenes míticas ancestrales y una memoria del pasado.

Considerando toda la obra de Wiethüchter como si se tratara de un largo poema de fragmentos, o una colección de los momentos más destacables de esa relación entre la subjetividad y el espacio que habita, he estructurado este segundo capítulo en dos epígrafes fundamentales en los que se realizará un análisis de la lógica interna de los textos, apoyándome en una identificación simbólica que oscila entre la aplicación de una teoría intercontinental de la imagen y una fenomenología orientada en torno a la corporalidad y las emociones.

De este modo, en la primera parte del capítulo, puede leerse un estado de la cuestión desde el cual comprender el desarrollo de la producción poética boliviana, especialmente, a partir de mediados del siglo XX, en cuyos cauces tanto temáticos como formales se integra la obra de Wiethüchter, y que nos servirá, igualmente, para tener un pequeño panorama de cara a las generaciones posteriores. Es importante tener esto en cuenta ya que no habrá ningún otro momento en que se intente elaborar un panorama general de la poesía boliviana del cambio de siglo, por las razones que explicaré en el siguiente apartado.

Así, atendí al ordenamiento de este mapa poético desde el énfasis en algunas claves interpretativas recurrentes que se vienen apuntando en distintos ensayos y obras de las principales personalidades de la crítica de la literatura boliviana, incluida la propia Wiethüchter. Es necesario señalar que algunos ensayos de crítica literaria boliviana han aparecido mientras desarrollaba mi investigación, o justo cuando estaba finalizándola, por lo que consideré que el diálogo con algunos de estos textos podría estar en los capítulos siguientes, como es el caso del volumen *Poesía en Bolivia (1990-2023)*, publicado este mismo año.

También puede verse en el segundo capítulo, no obstante, una exposición de algunas de las lecturas más relevantes de la obra poética de Wiethüchter, para poder así contrastar la mía y aportar nuevas perspectivas teóricas a la identificación de su poética.

Me propuse, entonces, un segundo objetivo, que consistía en hallar las implicaciones políticas concretas que manifiestan los textos de Wiethüchter, estudiando el modo en que la escritora reformula algunos imaginarios colectivos. Con el propósito de esclarecer el papel de la narración mítica en esta composición espacial y simbólica de los imaginarios históricos, y, sobre todo, para entender cuál es la posición que toma Wiethüchter respecto al lenguaje metafórico como medio de expresión colectivo, analizaremos la naturaleza del mito en las obras que hemos considerado que más cuestionan esta búsqueda del origen como lugar de donde emana la identidad.

Se dilucidará, de este modo, en qué medida la estructura abigarrada que constituyen sus poemas se elabora finalmente desde lo que la crítica ha definido como una poética de “paisajes en movimiento” (Ette y Prieto 13), y desde la experiencia corporal de la voz poética hacia el espacio de lo común, donde el tiempo se detiene, en ese lugar en que se encuentran las emociones singulares. Se puede entonces decir que este segundo capítulo, titulado “Moviendo hilos, moviendo cuerpos”, concluye con algunas ideas que son fundamentales a la hora de leer la obra de las poetisas posteriores.

Siguiendo una estela de rostros, objetos y lenguajes que parecen inalcanzables, que no nos vienen dados “de antemano”, las propuestas poéticas del resto de las autoras que he elegido dan un paso más allá en el intento por confrontar la escritura con una realidad atravesada por heridas históricas de gran calibre, como la colonialidad, el racismo, el extractivismo o, de un modo menos directo, la violencia contra las mujeres. Lo hacen en la medida en que plantean la página como un soporte donde es posible reorientar la dirección de la mirada, desde donde se pueden rozar —extendiéndose los cuerpos, contorsionándose, mutándose— partes del mundo antes no percibidas, u olvidadas (muchas veces, a la fuerza). Empezaremos a entender los poemas entonces como una espacialidad que se extiende, dinámica, cambiante, y que “depende de la vivencia corporal” (Ahmed, *Fenomenología Queer* 19), del lugar que ocupan los cuerpos y los objetos que sus orientaciones permiten hacer aparecer en la escritura.

Así, en el tercer capítulo de mi tesis, titulado “Cuerpos desorientados, mundos abiertos”, se planteó como objetivo principal profundizar en la relación entre la figuración de los movimientos corporales y la concepción del espacio, a partir de la obra de las poetisas Vilma Tapia Anaya y Paura Rodríguez Leytón, pero teniendo muy en cuenta los matices aportados por cada una de ellas. Puesto que sus poéticas tienden a la representación de las aproximaciones y distanciamientos entre cuerpos y objetos de muy distinta índole, me propuse leer los textos preguntándome cuál era la

figuración mínima que sus trazos nos iban mostrando: esas líneas vitales en constante movimiento, de cuyos cruces surgen aperturas de mundo, o mundos abiertos.

Al mismo tiempo, la escritura de este capítulo supone un momento intermedio, o de bisagra, entre el análisis de la obra de Wiethüchter y los capítulos 4 y 5, en los que abordo, a partir de la poesía de Marcia Mogro, Jessica Freudenthal, Emma Villazón y Valeria Canelas, dos cuestiones que de alguna manera derivan de los análisis previos, que en seguida explicitaremos. El capítulo 3 se trata, así, de un capítulo de transición, en el que cada epígrafe constituye una lectura original de la obra Tapia y Leytón, respectivamente. Me centro, para el caso de Tapia, en el énfasis de su escritura sobre su capacidad de “hacer mundo” a partir de la imagen de este como una “extensión viviente”, en la que se van generando distintas formas vitales a partir de la relación entre sus elementos. La aparición concreta de cuerpos y objetos racializados y una gran diversidad de especies vegetales produce una desorientación que la conduce a una conmoción emocional, de la que derivan nuevos acercamientos hacia las cosas mundanas.

En el caso de Leytón, mi objetivo era arrojar nuevas luces acerca del consabido carácter ritual de su escritura, retomando la incesante pregunta de Blanca Wiethüchter por la apariencia de un “nosotros”, implicado en unos ritos comunitarios, y sus posibilidades figurativas en el lenguaje poético. Un estudio de los modos en que Leytón desestructura las lógicas del discurso mítico nos conducirá a la idea de que, envuelta, no obstante, en una atmósfera mítica, su poética ejerce el movimiento inverso al de las lógicas del mito: en vez de presentar un mundo “clausurado”, con la visión esencialista e inmanente del origen, su lenguaje, por el contrario, tiende siempre a la inauguración, a mostrar partes de mundos que nunca se aprehenden del todo, pero que quedan expuestos en una apertura epistemológica radical.

Esta imagen del mundo como “mundo abierto” ha posibilitado un acercamiento particular a la obra de Marcia Mogro y Jessica Freudenthal en el capítulo 4, titulado “Poesía contra los viejos y nuevos

cercamientos”. Ambas poetas son muy experimentales y, a la vez, las que después de Wiethüchter se enfrentan con más claridad a algunas problemáticas de carácter histórico, relacionadas con la historia colonial de Bolivia y, en el caso de Mogro, también de Chile. Esta aproximación a su obra se sostiene en la confrontación compartida por ambas con lo que desde los materialismos históricos se ha venido llamando como “viejos y nuevos cercamientos”. Mi objetivo general era analizar cómo este concepto, ampliamente trabajado por Silvia Federici como categoría de análisis político, económico, histórico y social, puede desplazarse y extrapolarse al ámbito de la filosofía y de la representación poética, a partir del análisis literario. Los “cercamientos” pueden aludir al mismo tiempo tanto a un momento histórico concreto en Europa como a las lógicas iniciales del capitalismo que persisten en la actualidad, reestructurándose también (o, sobre todo) en países no occidentales. Siendo así, me propuse analizar el modo en que los textos de Mogro y Freudenthal abrazan esta imagen del “mundo abierto” como una estrategia poética para enfrentar esa valla epistemológica o cerco impuesto por el lenguaje del capitalismo, en alianza con distintas estructuras coloniales.

En el epígrafe dedicado a la poesía de Mogro, el análisis se centra en la construcción de espacios abiertos donde la memoria histórica ocupa un papel importante. Mi objetivo principal era describir la manera en que la obra de Mogro denuncia el calado histórico de los viejos cercamientos, que conectan principalmente con la colonización de los pueblos aborígenes del continente americano. Seguiremos para ello de cerca la imagen de un grupo de mujeres que interaccionan con la voz poética a través de elementos del paisaje natural andino, mientras cuentan la historia de un pasado mítico, así como la imagen de un grupo de personas pertenecientes a la cultura *selk'nam*, sus objetos y su particular entorno en Tierra del Fuego, antes, durante y después de la persecución y genocidio a los que fueron sometidos a principios del siglo XX.

En el siguiente epígrafe, mi intención era analizar los elementos estéticos y políticos que dan forma al libro *Demo* (2009), poema largo y fragmentario elaborado por Jessica Freudenthal,

analizando su posicionamiento poético contra los nuevos cercamientos. A partir de una focalización en las repetitivas imágenes del golpe y de la marcha multitudinaria, se estudia cómo confluyen y se tensionan mutuamente en numerosos pasajes del libro la crisis del proyecto nacional boliviano, retomado por el gobierno del Movimiento Al Socialismo de Evo Morales a través de unas políticas desarrollistas y extractivistas, y la crisis del imaginario y representaciones colectivas que caracterizan el lenguaje poético del convulso siglo XX boliviano. Por último, se reflexiona sobre la posibilidad de una comunidad en movimiento que atraviesa todo el poema y que se enfrenta a las representaciones de la comunidad elaboradas en el marco del Nacionalismo Revolucionario boliviano y del capitalismo desarrollista de finales del siglo XX y principios del XXI.

Hasta este momento, observé que las conclusiones obtenidas en el capítulo 2 servían de punto de partida para el tercero, y que las conclusiones de este último se convirtieron asimismo en el lugar desde el cual comenzar a leer la obra de las poetisas Mogro y Freudenthal. De este modo, pude ver que esta idea de la apertura epistemológica, frente al corsé lingüístico e imaginativo de los cercamientos, sirve como un hilo conector que permite establecer relaciones generacionales basadas en la continuidad y la afinidad poéticas entre todas estas autoras.

Solo tuve, entonces, que llevar un poco más allá los planteamientos de los capítulos anteriores para poder aproximarme a la obra de Emma Villazón y Valeria Canelas en el quinto y último capítulo de la tesis, titulado “Materialidad y perspectivismo poético”. La poesía de estas autoras sigue preguntándose cuál es su materia y cuál es su relación con un mundo que, paradójicamente, se nos ofrece como absolutamente disponible, según los presupuestos culturales derivados del sistema capitalista global, mientras que, al mismo tiempo, parece que se aleja más y más de nosotros, resultándonos, en cierta manera, incomprensible.

En este sentido, este último capítulo retoma las principales claves de mi análisis a lo largo de la investigación, puesto que to-

das ellas parecen ir entrelazándose en la obra de Valeria Canelas y Emma Villazón: la concepción de los poemas como extensiones o “arealidades” en las que las superficies (corporales) se encuentran; la tendencia del lenguaje poético a volcarse sobre una experiencia sensorial que incluso desafía su propio sentido literario; el carácter fenomenológico de la escritura, al convertirse en el espacio de aparición de ese “mundo abierto”; la desorientación de las voces poéticas, que posibilitan nuevas percepciones de la realidad; la presencia de distintos puntos de vista a través de los cuales se manifiesta la diferencia.

En este caso, mi objetivo fue analizar en cada epígrafe la obra de ambas poetisas, intercambiando similitudes y diferencias respecto a las principales cuestiones que articulan el capítulo. En el primero de ellos, estudiaremos la tendencia del lenguaje hacia la materia en ambas poéticas, observando cómo esta se nos presenta en el espacio poético y cómo interfiere en la construcción del sentido literario. Por su parte, en el segundo epígrafe, atendiendo a la aparición de las entidades que van apareciendo en los poemas, especialmente las figuras animales, las vegetales y las espaciales, mi objetivo era desplazar el concepto de “perspectivismo amerindio”, propuesto por Viveiros de Castro, al plano poético. A partir de este gesto, mi intención era dilucidar el estatus ontológico de esas distintas entidades, y repensar esas afinidades e inclinaciones afectivas que han ido dibujando una imagen de la comunidad en los capítulos anteriores.

Así, a través de un análisis de la experiencia poética propuesta por las dos autoras, pertenecientes ambas a una generación realmente innovadora y propositiva respecto a la tradición literaria boliviana, veremos cómo esta poesía del último cambio de siglo escrita por mujeres se convierte en un espacio donde se debaten cuestiones de altura teórica, a la vez que el encuentro cotidiano con la materia y el resto de las entidades del mundo es elevado tanto emocional como filosóficamente a una experiencia singular, puesta en común a través de la relación, la empatía y la reciprocidad.

---

---

# CAPÍTULO 1

## METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

En relación con la metodología empleada para la realización de esta tesis, me gustaría empezar, en primer lugar, por la selección del corpus y el recorte temporal que he escogido para mi análisis. Como es bien sabido, ninguna antología hace justicia a la realidad, con su carácter subjetivo, con sus preferencias de gusto, temáticas o formales. Además, la poesía boliviana de las últimas décadas constituye un panorama tan vasto y desconocido para la crítica literaria, que cualquier selección parece caprichosa y arbitraria. Es por ello por lo que quisiera comenzar aclarando, aunque pueda sonar pretencioso, que, efectivamente, el corpus de este trabajo responde fundamentalmente a una intuición poética subjetiva. Mi trabajo en ningún momento se planteó como una especie de panorámica de la poesía boliviana del último cambio de siglo, sino más bien como una pequeña muestra de ella, cuyos ejes los han ido delimitando las lecturas de los propios textos, con unas problemáticas específicas que, no obstante, he tratado de proyectar a través de distintos puntos en común y espacios relativamente amplios de diálogo.

Mi selección incluye la obra de siete poetas: Blanca Wiethüchter (1947), Marcia Mogro (1956), Vilma Tapia Anaya (1960), Paura Rodríguez Leytón (1973), Jessica Freudenthal (1978), Emma Villazón (1983) y Valeria Canelas (1984), casi todas pertenecientes a la zona andina del país (la ciudad de La Paz, en concreto), a excepción de Villazón, que nació en Santa Cruz de

la Sierra. Esta elección geográfica responde, principalmente, a mi especialización en esta área del país y a una mayor facilidad en la circulación de las obras en esta zona, algo que ha posibilitado mi trabajo. La obra de todas ellas se encuadra, también, dentro de un período concreto de la historia boliviana, aunque abarca un marco temporal bastante generoso: entre 1980 y el presente, cuando el país comienza una etapa de numerosos cambios políticos, sociales y económicos, que se mantienen hasta la actualidad. Entre algunos de ellos, encontramos la neoliberalización de su economía y la salida al mercado internacional, paralelas a una reestructuración en las instituciones gubernamentales, que estará marcada por el intento de recuperación tras una larga sucesión de golpes de estado y sus consecuentes respuestas sociales. He de apuntar aquí que la obra de Wiethüchter comienza a publicarse un poco antes de los 80, aunque es apenas en 1975 cuando ve la luz su primer poemario, *Asistir al tiempo*, y la mayor parte de su obra está publicada entre los 80 y los primeros años del 2000, con lo que he decidido encuadrarla en este arco temporal compartido con el resto.

Esta realidad social turbulenta, cuyo culmen serán las revueltas de la década del 2000 y la constitución del primer gobierno indígena de la historia del país (y de Latinoamérica), con el Movimiento Al Socialismo de Evo Morales, tendrá grandes consecuencias en el terreno de la literatura y la intelectualidad boliviana, como cabe imaginar. Por esta razón he decidido enmarcar las obras analizadas en este arco de tiempo bastante amplio, sin atender al año concreto de publicación de las obras o a algún hecho histórico concreto, sino teniendo en cuenta, más bien, este proceso de transformación política, social y artística que vivirá el país en el paso del siglo XX al XXI, así como a las huellas que estos cambios van dejando en una parte de la poesía de este período.

Por otro lado, mi corpus incluye solamente a mujeres, lo que hace necesaria una explicación por mi parte. Como veremos a continuación, la estructuración de mi tesis en los siguientes 4 capítulos está marcada por el establecimiento de una serie de problemáticas o ejes teóricos que ponen en relación elementos formales y

estéticos con otros de carácter materialista y sociológico, partiendo siempre de la lectura de los textos poéticos. La relación entre la poesía y el textil andino, la pervivencia del mito como discurso de la identidad y su progresivo cuestionamiento en las obras, la preocupación por la degradación de lo común o la comunidad (lo que incluye espacios, objetos, cuerpos, ideas y emociones) y su representación poética, la crisis del lenguaje como representación de la realidad y su consecuente vuelco sobre lo material, o la vuelta a la sensorialidad desde la experiencia del cuerpo son algunas de estas problemáticas abordadas.

Tras haber leído una muestra poética amplia, en la que primeramente incluí tanto a hombres como a mujeres pertenecientes a este período en la literatura del país, me pareció que la poesía de las mujeres parecía tender a estas cuestiones de un modo mucho más claro y directo que la de ellos. Pese a que había algunas excepciones, como la poesía de Edgar Soliz Guzmán, que me planteé al principio incluir en el corpus, la presencia clara de puntos en común que incluían una experiencia en femenino de estas problemáticas planteadas fue determinante a la hora de seleccionar solamente la obra de las poetas. He de reconocer, sin embargo, que las razones por las que esto puede que esté ocurriendo todavía se me escapan, pues responderían a una serie de preguntas que tal vez puedan llegar más fácilmente después de este trabajo.

Es necesario apuntar que esta metodología que he empleado para la selección del corpus, en la que se combina el análisis formal de los textos con una mirada latente a sus condiciones históricas o de posibilidad, tiene como modelos, especialmente, los trabajos críticos de la propia Blanca Wiethüchter, quien incluso dirigió el proyecto de elaborar la historia literaria de su país en los tomos fundamentales de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2002). Para ello, Wiethüchter partió del planteamiento de que la historia de la literatura en su país hablaba más de una acumulación de problemas no resueltos y de una continuidad poética, basada en la reformulación y resignificación del lenguaje, que de una historia literaria constituida por tendencias estéticas, mo-

mentos y generaciones. Quise retomar esta idea como lugar desde el cual empezar a pensar la poesía escrita entre las últimas décadas del siglo pasado y lo que llevamos de este, obteniendo como resultado una serie de conflictos relacionados con la tradición literaria, así como otros aspectos más novedosos, que ubican la poesía boliviana de este período en el panorama de la poesía hispánica contemporánea.

Quise mantener asimismo el permiso o la libertad de seleccionar los textos que más reflejaban estos cambios, continuaciones y reformulaciones internas, una estrategia metodológica que encontré muy presente no solo en los trabajos críticos de Wiethüchter, sino también en las investigaciones de la poeta y crítica boliviana Mónica Velásquez Guzmán, así como en los trabajos de Ana Porrúa respecto a la poesía argentina actual, los cuales han servido de modelo y de inspiración para esta tesis.

Respecto a la cuestión de la bibliografía, he de apuntar que el acceso a la mayor parte de los textos literarios aquí citados ha sido bastante dificultoso, pues la gran mayoría de ellos está publicada en editoriales bolivianas de escasa o, en algunos casos, nula circulación, ni siquiera dentro del país. A excepción de la obra de Valeria Canelas y del poemario *Lumbre de ciervos* (2013), de Emma Villazón, que han sido publicadas en España, y de unos pocos poemarios de Blanca Wiethüchter, Paura Rodríguez Leytón y Jessica Freudenthal, que están repartidos entre algunas bibliotecas españolas, el resto de las obras resultaba físicamente inaccesible desde este lado del océano, por no hablar de otros autores bolivianos referenciados en mi tesis.

Fue necesario, entonces, contactar directamente con las poetas, como Marcia Mogro, Paura Rodríguez o Jessica Freudenthal, o con algunas editoriales, como la chilena Libros del Cardo, gracias a cuya generosidad pude recopilar algunas antologías y poemarios fundamentales para mi trabajo de investigación. No obstante, una buena parte del proceso de recopilación de la bibliografía primaria tuvo lugar durante mi estancia de investigación en La Paz en 2021, período en el cual tuve la suerte de conocer personalmente a Mónica Velásquez. Además de asesorarme en mi

investigación, Mónica me regaló cariñosamente algunas obras cruciales, como las *Obras completas* de Blanca Wiethüchter (2017), ahora fuera de catálogo en Bolivia. Pude conocer también a Iris Kiya, Lucía Rothe y Santiago Rothe, autores pertenecientes a una escena más *underground*, por donde circulan sus obras poéticas con una gran una calidad y originalidad.

También me ayudaron a recorrer la Feria Internacional del Libro de La Paz, donde estaban disponibles importantes ediciones como las de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, así como a conocer las librerías y otros mercados urbanos de la ciudad. Allí se encontraban algunos de los poemarios pertenecientes a las poetas de mi corpus, especialmente algunos de Vilma Tapia, que habían sido publicados en editoriales ya inexistentes, como la paceña Gente Común, y algunas de las obras de Silvia Rivera Cusicanqui, cuyo colectivo pone a la venta espontáneamente en las ferias locales. Sirva este trabajo para divulgar las obras en la medida de lo posible y darle vida a su circulación en el ámbito académico.

Quisiera señalar lo importante que ha sido para el desarrollo de mi investigación mi participación en distintos encuentros poéticos durante un año decisivo en mi programa de estudios de doctorado. El primero tuvo lugar durante mi estancia de investigación en La Paz, en el marco de la Feria Internacional de Libro, en septiembre de 2021, en la que tuve la suerte de organizar, bajo la propuesta de Iris Kiya, una primera entrevista y lectura de poemas junto a ella, Lucía Rothe, Jessica Freudenthal y a José Villanueva, poeta y creador de la editorial independiente Nuevos Clásicos.

El segundo consistió en un encuentro y entrevista virtual junto con Mónica Velásquez, Marcia Mogro, Vilma Tapia Anaya y Marisol Quiroga, en la que pude determinar algunas de esas problemáticas y observar las confluencias y distanciamientos que consolidarían mi selección final del corpus poético. El tercer encuentro, también virtual, tuvo lugar en diciembre de 2021, bajo el título de I Jornadas de Poesía Transatlántica: España y Bolivia, en el que, con la ayuda de Erika Martínez y Mónica Velásquez, pudimos escuchar recitar a autoras de distintas generaciones, localiza-

ciones y estilos, y donde se fraguaron admiraciones, intercambios y vínculos hasta entonces impensados. Voces como la de Berta García Faet, Erika Martínez, Olalla Castro o M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López fueron escuchadas junto a las de Mónica Velásquez, Paura Rodríguez Leytón, Jessica Freudenthal o Lucía Carvalho.

Además de estos encuentros, fueron sustanciales las conversaciones que mantuve durante mi estancia en La Paz con Iris Kiya, Mónica Velásquez, Jessica Freudenthal y Fernando Van de Wyngard, quienes escucharon mis dudas, inseguridades e intenciones con muchísima atención y me ayudaron a posicionarme en un panorama poético sumamente desordenado, desconocido e infravalorado, incluso dentro del escenario institucional del país. Y, además, algo no menos importante: me cuidaron mientras yo atravesaba las durezas del clima y la enfermedad que derivó de mi viaje allí, probablemente debido a una intoxicación por los niveles de contaminación del agua.

Esta última experiencia, he de decir, ha marcado también el desarrollo de mi investigación. En un primer momento, la enfermedad física que contuve en La Paz, que perduró durante muchos meses después del viaje, tuvo como principal consecuencia el acortamiento de mi estancia y una obstaculización de los objetivos que me había propuesto antes del viaje. No obstante, a medida que han ido siguiendo los meses, me he ido haciendo consciente de que ese acontecimiento, la experiencia de la enfermedad en un país desconocido y en una ciudad cuyas condiciones climáticas son tan extremas, determinó un lugar quizás más humilde, desde la cual posicionarme teóricamente y desde donde emprender mi lectura de los textos.

En definitiva, la experiencia del viaje a Bolivia, en su conjunto, ha sido decisiva a la hora de elaborar un aparato teórico y un enfoque de lectura que, como se verá en adelante, pone en el centro la experiencia corporal, la sensorialidad y la percepción del espacio desde una perspectiva que intentará hacer dialogar al anticolonialismo (usando el término promovido por Silvia Rivera Cusicanqui) con los viejos y nuevos materialismos, así como con las teorías feministas.

Siendo consciente de algunos de los límites de mi trabajo, como la extensión del corpus bibliográfico en su conjunto, he de reconocer que he priorizado en todo momento una comprensión, asimilación y adecuación de los conceptos teóricos empleados en el análisis poético frente a una acumulación de referencias, que quizás pudieran alejarse demasiado de los problemas planteados en mi análisis, así como de la realidad histórica y material que en los textos se concibe. Como decía, la bibliografía secundaria específica del tema de mi tesis ha resultado ser muy escasa, y, en algunos casos, inexistente, por lo que las posibilidades referenciales o de discusión crítica se han visto bastante limitadas, especialmente en la poesía posterior a la obra de Blanca Wiethüchter. Esto y las diferencias en cuanto a la cantidad de obras publicadas por las autoras justifican la extensión del segundo capítulo, que ocupa el análisis de toda la obra de Wiethüchter, frente a los tres siguientes, un poco más breves y variados.

Para la realización de este trabajo, entonces, he establecido una metodología que oscila entre la aplicación teórica de algunos conceptos clave en la identificación de lo político en la estética de las obras, y la consideración propia del sentido poético de algunas de las imágenes que resultan recurrentes entre las distintas obras analizadas a lo largo de la tesis. Dada la diversidad temática y formal de los textos, he considerado oportuna una distribución de los poemarios según la imbricación de sus claves poéticas, analizándolos de forma entrelazada en cada capítulo.

He de señalar aquí que, de manera previa a elaborar este corpus teórico tan específico, que a continuación seguiremos detallando, tuve primero que leer algunos textos importantes de cara a establecer un marco que tuviera en cuenta el avance de los estudios culturales, así como algunas claves del pensamiento deconstructivista que pueden verse de forma subterránea entre mis propias ideas. Es el caso, por ejemplo, de las reflexiones filosóficas de Jacques Derrida acerca de los procesos escriturales mediante los que la cultura occidental ha ido situando al otro y su diferencia de una manera violenta en un lugar de exclusión y de límite.

Algunas de estas ideas, puestas en paralelo con algunas obras del pensamiento decolonial, han ido creando un cierto caldo de cultivo en mi pensamiento que sirvió de base desde la que establecer un marco teórico más personal y específico.

Si entendemos la deconstrucción, en el ámbito de la escritura, como una lectura de des-sedimentación o des-glose, entonces entendemos también que su tarea es la de desvelar los procesos mediante los cuales se producen bifurcaciones en los discursos impuestos como certeros a lo largo de la Historia. La atención al sedimento, al fragmento, en vez de a lo total y a lo sólido, lleva a Derrida a cuestionar la historia de lo que se ha denominado como “escritura” y “lenguaje”.

Si una de las principales preocupaciones del pensamiento intercultural es la del reconocimiento de lo otro, de lo considerado ajeno o no-propio (en últimos términos, de la diferencia), en *De la gramatología* Derrida viene precisamente a indagar en el origen de la colonización del otro por lo llamado “propio” desde el lenguaje (1967). Esta colonialidad consistiría precisamente, si no en la eliminación, sí al menos en la absorción y ocultamiento de los sedimentos diferentes que se exponen en el lenguaje. Derrida explica cómo el concepto de “logos” fue imponiéndose a los de otras actividades, como la reflexión, la experiencia, el movimiento... (1967 14-15); y cómo después fue el de escritura el que, encontrándose en el campo del lenguaje, reemplazó al del lenguaje mismo y hoy pensamos el término “escritura” para estudiar, comprender e incluso desarrollar casi todas las disciplinas que conocemos (ciencia, música, danza...). Por ello, si a lo largo de la historia de Occidente el lenguaje se ha venido consagrando como una herramienta para reflexionar sobre la “verdad” y el “ser”, ahora sería la escritura esa herramienta (hasta llegar incluso a imponerse ella misma como única “verdad”), dejando fuera de esta epistemología todas las culturas equívocamente denominadas “sin escritura” o “ágrafas”.

Como vamos viendo, el análisis de Derrida establece potentes vínculos entre los conceptos de “verdad”, de “lenguaje puro/pro-

pio”, y de “logocentrismo/etnocentrismo”, y lo hace partiendo de la relación (casi mítica en el pensamiento moderno, pero ya hoy prácticamente olvidada) entre la palabra escrita y la voz.

Derrida observa cómo fundamentalmente desde los albores del pensamiento moderno rousseauiano hasta la filosofía de Heidegger, la pregunta por el ser conduce a la pregunta por la presencia del ser (frente a la ausencia de lo otro que se observa/percibe/nombra, siempre con cierta distancia), y esta presencia sería la justificación de la verdad del ser, ya que la voz es precisamente la muestra de su proximidad consigo y con su propio sentido (Derrida 18).

Partiendo de estas ideas, me planteé qué implicaría para determinados pueblos no poseer modos de inscripción que tengan características muy similares o iguales a las de la cultura occidental. En seguida asistimos a la privación, obligada, de un acceso o epistemología al saber, asistimos a la infravaloración de sus relaciones conceptuales y de su pensamiento, principalmente hacia aquellas culturas cuyos modos de inscripción se alejan de las escrituras alfabéticas y los glifos. Es el caso de los pueblos andinos y su tradición del *quipu*, de lo tejido (lo fragmentario, lo no totalizado, por contra a la sacralización occidental del libro), que aquí nos interesa mostrar.

Lo también relevante del estudio de Derrida es la fluidez con la que pasa de la colonialidad de los modos de conocimiento, partiendo de la escritura, a la colonialidad de los cuerpos (sub) alternos: “La escritura *natural* está inmediatamente unida a la voz y al aliento” (34, mis cursivas). Por ello, para los pensadores europeos modernos esa apelación que se produce del sujeto hacia sí mismo le llevaría al nombre puro y propio (podríamos decir que a una anagnórisis), situando con violencia en el afuera, en el límite de la exterioridad, lo que Derrida llama “la diferencia”, y que podemos comprender aquí como “lo Otro”. Es de este modo como después afirma que “la muerte de la apelación absolutamente propia, que reconoce dentro de un lenguaje a otro como otro puro, que lo invoca como lo que es, es la muerte del idioma

puro reservado a lo único” (144), y es en esta no exclusividad y pureza de un supuesto lenguaje ideal, en esta invocación de lo otro, donde hemos de poner el foco para pensar una poesía que se deja influenciar, desde su estructura, por los modos de inscripción de los pueblos indígenas.

En este hilo conductor, resulta atractivo encajar la des-sedimentación que hace Derrida (de un modo mucho más complejo en su obra que el aquí arriba expuesto) con el enfoque epistemológico decolonial que propone Walter Mignolo, siguiendo la estela de figuras relevantes en los ámbitos de la filosofía y los estudios culturales latinoamericanos, como son Enrique Dussel o Aníbal Quijano. La que Mignolo llama “revolución epistemológica”, en las zonas que han experimentado desde el siglo XVI las conjeturas del proyecto moderno europeo, está, a nuestro parecer, estrechamente relacionada con la crítica deconstructiva de Derrida a la jerarquización de las culturas en función al parecido de sus manifestaciones conceptuales y lingüísticas. La “matriz colonial de poder”, es decir, la otra cara oscura absolutamente necesaria en la realización de la modernidad (Mignolo 9), empieza en la colonialidad de la epistemología (de los modos de saber) de los pueblos, es decir; empieza en la imposición de los modos de enunciar y elaborar estructuras de conocimiento de “lo real”. Es por ello por lo que su perspectiva enlaza coherentemente con la crítica de Derrida a las imposiciones “etno-logo-teo-céntricas” de la epistemología occidental hacia las comunidades conquistadas. Pero Derrida va mucho más allá al afirmar que la raíz de esta imposición está en la configuración conceptual occidental de la escritura (el lenguaje), ya que conduce, como ya hemos visto, a una búsqueda inmanente de lo propio en el origen (o el sentido/verdad), o del origen en lo propio, excluyendo siempre (y necesariamente, puesto que necesariamente hay “lo propio”), a lo otro. Con el uso de herramientas muy heterogéneas, como son la filología, la filosofía o la antropología, el pensamiento *derridiano* puede verse, sin duda, en algunos de mis análisis poéticos, aunque, como podrá comprobarse, el punto central de mi marco teórico toma vuelo hacia otros derrote-

ros, llevando la pregunta por la diferencia al plano de la experiencia corporal y a la percepción fenomenológica del mundo.

No obstante, el estudio de modos de inscripción que no se configuran bajo los parámetros occidentales, como es el caso de los quipus y distintas imágenes procedentes de la cosmovisión andina, ha sido de gran ayuda a la hora de realizar un ejercicio de análisis intercontinental de muchas de las obras poéticas que aparecen en esta tesis.

Son ya numerosos los trabajos que se han encargado de apreciar en los textiles andinos una “gramatología”: más allá de la conocida función mnemotécnica y numérica que se les ha atribuido a los quipus, desde la antropología y los estudios andinos es demostrable que sus trenzados antiguos y modernos (*kipus* y *chinus*) poseen un vínculo con los ritos y con la palabra. Tanto es así que podemos conocer la articulación “morfosintáctica” de sus hebras producidas con el vellón del pastoreo:

“En cuanto a la tecnología textil, las mismas prácticas del procesamiento (producción de pelo, teñirlo [...]), organizan la gramatología del lenguaje textil según tres indicadores principales: el género (la división entre macho y hembra), la taxonomía lógica (de posición y dinámica de la interrelación entre la totalidad y sus partes) y la generación (según la edad relativa y genealogía de los elementos primarios y sus productos)” (Arnold et al., *El rincón de las cabezas* 40).

Y es por esto lógico que Arnold afirme que “los textiles y *kipus* encarnan también nociones andinas del ser, el saber y la memoria social” (*El rincón* 41), puesto que además estos establecen un lazo con el cuerpo que los confecciona y con el que los recibe de una forma mucho más directa que con el texto escrito. Por otra parte, el textil posee una fuerte carga narrativa en la naturaleza “montajística”<sup>1</sup> de las imágenes que produce.

<sup>1</sup> En el sentido de sucesión y disposición de distintos elementos en un conjunto o congregación. Indagaremos en esto un poco más adelante.

Este punto es especialmente interesante, puesto que este carácter dispositivo y entrelazador sitúa heterogeneidades o alteridades en un espacio común, es decir, las hace encontrarse y las muestra en un mismo espacio, aunque siempre las muestra como distintas. De hecho, la lengua aymara posee también ese impulso entrelazador de diferencias (diferencias temporales; subjetivadoras; espaciales/territoriales) en las oraciones, haciendo que la narración se componga de “voces encajonadas” en “oraciones escondidas” (Yapita 1992, cfr. *El rincón* 42).

Por este carácter memorístico de la lengua aymara y del trenzado andino, es posible atisbar la exposición simultánea de otredades, a modo de palimpsesto (pero sin borrar los elementos subyacentes), sobre un mismo conjunto. ¿Cómo podemos no pensar rápidamente que el multiculturalismo y otros propósitos de organización social occidentales derivados de él han fallado de forma estrepitosa, entre otros aspectos, en este hecho concreto? Profundizaremos en esta idea en los siguientes capítulos.

A esta distribución lógica de los elementos que comportan el tejido andino la denomina Arnold “imagería de los niveles”, y es altamente pertinente en lo que concierne a la relación entre la comunidad y sus “singularidades”, en términos de Jean-Luc Nancy (1986), pues permite concebir la estructura de lo que él llama “singular-plural” de una forma orgánica:

Cada prenda, a modo de habla de su tejedora (el *parole* de Saussure), expresa una perspectiva más individual del territorio y su vida. A un nivel superior, los diferentes géneros textiles (aguayo, poncho, *wallquipu*, *istalla*, faja), cada uno en su distinta manera, y a modo de diferentes lenguas (o dialectos [...]), encarnan otros aspectos en común del territorio andino y su vida [...]. Mediante esta jerarquía y la codificación de número, color y diseño, el lenguaje textil llega a organizar y articular las relaciones productivas a diferentes niveles (individuo-familia-comunidad-Estado-dioses), en cuanto a las tierras y los rebaños, todo en manos del cuerpo político andino (*El rincón* 47).

A propósito de estos fragmentos, podemos deducir que se trata de verdaderos montajes y disposiciones organizadas de las hebras e hilos anudados, siendo para Silvia Cusicanqui la secuencia y el montaje los modos de disponer fragmentos conceptuales más potentes en cuanto a la exposición de la etnicidad y de lo otro. Cusicanqui alude en este sentido a los conceptos aymara *ch'ixi* y *ch'ixchi*, que vendrían a significar conjuntos manchados de distintos colores o compuestos de diferentes elementos; está refiriéndose, efectivamente, al “abigarramiento”.

La potencialidad del término se dirige hacia la organización de lo singular-plural y a la percepción de lo heterogéneo y de las alteridades en la representación de multitudes y conjuntos sociales; supone toda una epistemología o mirada que Cusicanqui encuadra en su “sociología de la imagen”, y que sin duda sutura las disciplinas anquilosadas en Occidente de la historia, la antropología e incluso la estética para proponer un enfoque que ella denomina no decolonial, sino “anticolonial”.

Esto ocurre en la medida en que deconstruye, en el sentido de Derrida, o des-enhebra, en un sentido andino, la teoría del mestizaje, ya que esta, si bien desde el grito de Martí a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX ha podido entenderse como una reivindicación de la “identidad latinoamericana”, desde hace aproximadamente una década se ha empezado a cuestionar como

un ideograma que permitió plasmar la *ciudadanización forzada* de las poblaciones indígenas a través de la violencia física y simbólica [...], combinada con una visión telurista y ornamental del indio en el discurso oficial y la esfera pública estatal (Cusicanqui, *Sociología* 94, mis cursivas).

La teoría del mestizaje se ha adecuado a los proyectos de construcción de naciones que vendrían a encajar en el programa neoliberal global, y no extraña entonces que esas naciones se compongan principalmente de y se organicen en función a hombres blancos cristianos, cuyos vínculos con el mundo rural e indígena son anecdóticos, exotizantes y ornamentales.

Así, des-enhebrar la teoría del mestizaje a través de las producciones artísticas andinas (bolivianas, en este caso) y sus vínculos con sus ritos y distribuciones comunitarias supone todo un golpe para las teorías multiculturalistas y asimilacionistas que han servido como propaganda para estos proyectos de integración en el mundo global capitalizado. La praxis de la sociología de la imagen propone, de igual modo, una mirada a la raíz del conflicto, que es la del ocultamiento de los modos de inscripción y organización social y política andinos por parte de las instituciones e incluso del arte y la escritura que están acogidas por estas instituciones y andamiajes políticos de lo mestizo y lo criollo.

Por ello mismo, mostrando, tejiendo una opción escritural anticolonial y abigarrada, he intentado seguir un enfoque que, como los ya mencionados, persigue arrojar un poco de luz al problema estructural que nos atañe hoy en torno a la(s) cultura(s) y sus maneras de convivencia.

Para el análisis literario del segundo capítulo, he visto necesaria una mirada sociológica e histórica hacia algunos de los imaginarios simbólicos que forman parte de la identidad andina para poder comprender después cómo estos se matizan, renuevan o transforman en los textos de Wiethüchter, y si hay huellas de estos procesos en las poetas posteriores. Esta tarea se ha llevado a cabo, en primer lugar, recurriendo a la obra del sociólogo y filósofo boliviano René Zavaleta acerca de la composición o forma abigarrada de la sociedad boliviana, para después dar un paso más con la “sociología de la imagen” de Silvia Rivera Cusicanqui, quien nos aportará, con esta noción aymara de lo *ch'ixi*, una de las vértebras poéticas de la escritura de Wiethüchter, y tal vez uno de los conceptos más relevantes a la hora de comprender la realidad histórica del país.

Esta noción de lo *ch'ixi* se alza también como una epistemología propia que deposita una fuerte carga de sentido en la utilización del lenguaje en todas sus formas. Lo *ch'ixi* se desliza para su interpretación entre el simbolismo de su imagen y lo material e histórico de su uso cotidiano. Por este motivo, y teniendo

en cuenta que la poesía de Wiethüchter examina las posibilidades para mostrar ese estado de abigarramiento entre los sujetos en los espacios de los imaginarios nacionales, emprender la lectura desde esta epistemología aporta nuevas perspectivas acerca de su obra.

Por otra parte, mi marco teórico también ha abarcado la teorización de Georges Didi-Huberman acerca del montaje como una poética que permite mostrar o visibilizar, mediante la disposición contrastiva de las imágenes en el poema, la aparición y desaparición de lo que denomina el “aspecto humano” de un pueblo o comunidad. Además, dado que la escritura de Wiethüchter pretende tornarse textil en numerosas ocasiones, he querido acercar la teoría del montaje *didí-hubermaniana* a esa interpretación aymara del montaje textil, que aportan los antropólogos Denise Arnold y Juan de Dios Yapita y la artista textil y poeta Elvira Espejo, viendo que en ambos casos cobran especial relevancia la aparición de lo humano y sus imágenes.

En un mismo sentido, mi aproximación teórica también se apoya en estas ideas porque, como veremos, una de las principales claves a la hora de interpretar el valor del espacio en la poesía de Wiethüchter nos la aporta la mirada a ese “rostro” o aspecto de lo común en los momentos en que este sufre mayor violencia.

Asimismo, y como ya mencioné anteriormente, he prestado atención a la voluntad crítica de Wiethüchter, quien quiso distinguir entre una literatura monolítica, realista e impregnada de idearios políticos de una literatura emancipada lingüísticamente. La pacheña se refería con ello a una literatura capaz de generar sus propios modos de relación y de sentido, nuevos mundos que se imprimirían sobre la realidad material. Esta insuflación de simbolismo y nuevas relaciones entre las imágenes mediante la metáfora y la ritualización del lenguaje lleva consigo también una nueva perspectiva de lo material que analizaré, en un primer momento, desde la teoría del reparto de lo sensible de Jacques Rancière. Podremos así observar en la obra de Wiethüchter un margen de ambigüedad esencial que agita en el lector su capacidad de entendimiento y actuación políticos, sin que estos vengan dados o preconcebidos por ella en ningún momento.

En ese espacio de imprecisión es donde nos situamos para comprender también la estructura e integración de los mitos andinos en la poesía de algunas de estas autoras, no solo Wiethüchter, sino también Vilma Tapia y Paura Rodríguez Leytón, especialmente. Un espacio que hemos vuelto a poner a dialogar con lo *ch'ixi*, pues, en lugar de mostrar una esencialidad o direccionalidad prefijada de las imágenes, permiten que sea en la tensión entre ellas donde se aprehendan sus contactos y diferencias.

Consideré que, primero, la concepción de los mitos en los poemarios debía partir de una explicación de la naturaleza de ese movimiento, para lo cual han servido de base teórica las poéticas del movimiento de Giorgio Agamben y Jacques Rancière, basadas en la dialéctica de la imagen de Walter Benjamin. Después, para el estudio de esa composición o arquitectura poética de lo *ch'ixi*, atendí a los presupuestos teóricos del arquitecto contemporáneo Juhani Pallasmaa, que coloca en el centro de la preocupación creativa, como lo hace Wiethüchter, la hapticidad o con-tacto entre el espacio construido y la singularidad que despliega sus emociones y experiencias particulares sobre él.

De este modo, mi marco teórico comienza adoptando una mirada intercontinental, que procura, al mismo tiempo, no descuidar los significados que los propios textos nos muestran en cada una de sus apariciones. He intentado también que esta investigación tuviera en cuenta distintos aspectos éticos, promovidos tanto por Francesca Gargallo en su ya clásica obra *Ideas feministas latinoamericanas* (2006), como bajo las observaciones de Antonio Cornejo Polar respecto a la crítica literaria latinoamericanista.

Según Polar, en los años 70 se produjo un “fracaso” en el proyecto de definir una teoría literaria latinoamericana, lo que trajo consigo nuevas oportunidades para otras disciplinas, como la crítica o la historiografía, que sí pudieron ir definiendo nuevas metodologías para estudiar un objeto tan plural y “escurridizo” como el que se proponen (8).

En su crucial obra *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), Polar

arremete duramente contra ciertos presupuestos de la posmodernidad, que él llama “la expresión del capitalismo más avanzado” (9): entre ellos, la idea de que el borde y lo marginal se fetichicen como objetos de estudio “excitantes” (que deben permanecer en ese lugar para alimentar el estudio), así como “la estetización de un mundo de injusticias y miserias atroces” (9).

Polar enumera también algunos temas definidamente “post” que se cruzan en el camino de la crítica literaria latinoamericana, y que, como es evidente, están presentes en este trabajo: “la crítica del sujeto, el replanteamiento escéptico sobre el orden y el sentido de la representación, la celebración de la espesa heterogeneidad del discurso o el radical descreimiento del valor y legitimidad de los cánones” (8). A lo largo de este trabajo he tratado de no caer en estos presupuestos, procurando no paralizar el análisis en categorías como “subalternidad” o “marginalidad”, sino a través de una crítica a la construcción del sujeto y sus modos inmanentes de percepción del mundo desde una perspectiva amplia, que engloba una crítica a los procesos occidentales desde el desarrollo del capitalismo.

Por su parte, el concepto de heterogeneidad, tan relevante en el pensamiento de Cornejo Polar, hace referencia al cruce de “dos o más universos socio-culturales” en textos cuya superficie occidental oculta “formas de conciencias y voces nativas” (10). Esta idea es fundamental en mi trabajo y en mi orientación hacia el concepto de *mundo abierto*, que he tratado de definir como una realidad en la que los espacios, superficies, cuerpos y objetos presentan, a su vez, formas de aparición que manifiestan distintas percepciones y construcciones de lo real, lo que, por encima de todo, plantea un incesante reto epistemológico.

La radicalización de la escritura como zona de contacto entre distintos “mundos” y epistemes, sin embargo, se deja ver en algunos pasajes de la obra de Polar como una tendencia excesiva a la fragmentación, la dispersión y la inestabilidad, que pareciera ser rechazada, en cierta medida, por el crítico peruano. Ese cierto conservadurismo o rechazo a la celebración de la heterogeneidad

como desestabilización del orden social y de la convivencia entre alteridades disiente un poco de la perspectiva de Silvia Rivera Cusicanqui, y se aproxima más bien a los posicionamientos de René Zavaleta, en su anhelo por una “articulación” de lo abigarrado.

Respecto a la noción de sujeto, Polar lleva el debate a la concepción aristotélica-teológica medieval y, después, colonial de toda aquella criatura no considerada en la categoría de “persona”, refiriéndose, sobre todo, a los indios, a quienes se les negaba su “condición humana” (13). Más que deberse al argumentario producido en territorio español, Polar apunta que la obsesión por colocar a las personas colonizadas en un margen de “indefinición”, pero dentro de una categoría negativa como es la de “no-humanidad”, tiene directamente que ver con la situación de colonialidad.

El resultado de este proceso es un sujeto de “índole abigarrada”; fluido, múltiple y fragmentario: un sujeto problemático en el sentido de que diversos discursos, construcciones simbólicas e imaginarios se debaten en él. Achacando esta realidad a la colonización, Polar ni celebra ni se lamenta del hecho de que la categoría de sujeto, en el pensamiento romántico europeo de finales del siglo XVIII encumbrada como “bloque, unidad coherente, complaciente y desproblematizada” (Polar 13), se haya puesto en cuestión, no solo a nivel teórico, sino en la práctica vida diaria de las personas latinoamericanas.

Pero en esto vuelve a diferenciarse de Rivera Cusicanqui. La socióloga boliviana aprecia las raíces de una identidad múltiple y no-sólida en la episteme y pensamiento pre-hispánicos de la zona andina. La imagen de una posible identidad *ch'ixi* no tiene su origen en el escenario colonial, y esto es algo que intentaremos ir viendo a lo largo de la tesis, no solo mediante una apreciación de estas estructuras abigarradas, plasmadas en los mitos andinos, sino también a partir del perspectivismo y multinaturalismo amerindios, que desafían constantemente el concepto de identidad, de sujeto, de comunidad, así como las distinciones entre Naturaleza y Cultura, tal y como se han ido construyendo en Occidente.

Aunque el presente capitalista solo hace que exacerbar la fractura de los lazos sociales y ponernos en un lugar en el que es más fácil caer en una esquizofrenia y cinismo colectivos, lo que Cusicanqui propone es aceptar, en cierta manera desde la celebración, esa contradicción, para no rendirse a las imposiciones del sistema hacia quienes habitan espacios fronterizos, cargados de tiempos, valores y pensamientos diferentes, a menudo en conflicto. La clave que reivindica Rivera Cusicanqui, y que conecta de lleno con los principios éticos de los feminismos latinoamericanos, es una articulación entre el pensamiento y su performatividad, no en un plano político institucional, sino en las acciones cotidianas. Por eso mi marco teórico también incluye una integración de algunas de las ideas más relevantes de Silvia Federici y de Rita Laura Segato, en la parte en que mi análisis se vuelve más materialista, al analizar las relaciones entre la formación de una sensibilidad cercada por las lógicas del colonialismo y el capitalismo frente a una sensibilidad abierta a la conmoción afectiva y a la transformación de los modos de concebir las relaciones entre la comunidad y el espacio.

Cuando tuve la oportunidad de entrevistar a Marcia Mogro, le pregunté qué lugar en su poesía ocupan las culturas indígenas y si creía que estas ejercen de sustrato epistemológico o se trata más bien de algo externo y ajeno que simplemente pretende incluirse en su escritura. Ella me respondió, con sus palabras, que su poesía quiere hablar de seres y objetos que han poblado el mundo y ya no están, o se encuentran en vías de desaparición. Sensibilidades, conocimientos, comunidades que han desaparecido o pueden desaparecer por la acción humana en el presente.

En esa entrevista pude entender que las poetas, no solo Mogro sino también otras, como Tapia, comprenden la escritura como un ejercicio de memoria imprescindible, aunque para cada una de ellas existen matices. Por ejemplo, mientras que para Mogro el lenguaje no emprende una búsqueda específica de “tipos de comunidades” o “pueblos concretos”, para Tapia la preocupación por la relación con las comunidades bolivianas es fundamental, igual que lo fue para Wiethüchter.

Sin embargo, tanto ellas como las poetas siguientes comparten esa visión de la escritura como un rito que convoca recuerdos anclados al espacio, más allá de la memoria individual, y este es, principalmente, el sentido performático de su escritura. El lenguaje alberga tiempos que se manifiestan en él, y el espacio es la apertura a una experiencia múltiple del mundo, que parte del cuerpo como lugar situado de las existencias particulares.

No obstante, como Tapia afirmó en esta entrevista, “el cuerpo va cambiando y vive diferentes etapas”, y es a partir de esta idea del cuerpo como un espacio cambiante desde el cual se accede a un mundo *ch'ixi*, abigarrado. Desde aquí fui acercándome más al pensamiento de Jean-Luc Nancy y de Sara Ahmed, que han sido fundamentales en mi perspectiva teórica respecto a la corporalidad y las relaciones con los otros en el plano de la representación poética.

Así, a medida que avanzó mi lectura de los textos de Tapia y Rodríguez Leytón, mi marco teórico se fue ubicando entre la ontología relacional de Nancy y la fenomenología *queer* de Sara Ahmed, estableciendo importantes puentes con la metafísica de las plantas de Emanuele Coccia y el materialismo histórico *benjaminiano*. Esto sentó las bases para una perspectiva propia, donde la ontología de los cuerpos, la fenomenología crítica y los materialismos “viejos” y “nuevos” se ponen en diálogo.

Los capítulos 4 y 5, entonces, constituyen una profundización en la problemática de la percepción del espacio y de las relaciones materiales e históricas sensibles en él a través de la poesía como una experiencia fundamentalmente corporal. Conforme iba analizando los poemarios, pude ver que en todos ellos encontramos presencias que oscilan entre singular y lo colectivo, entre el “yo” y el “nosotros”, como si se tratara de un anhelo de pluralidad, que, sin embargo, en ningún momento llega a manifestar una identidad específica, basada en la idea de parentesco o en la de pertenencia, y mucho menos en la idea de una identidad nacional compartida, todas ellas fuertemente cuestionadas.

Las relaciones entre las viejas y las nuevas estrategias del mercado internacional, en alianza con las estructuras coloniales,

son entendidas desde la atención a la orientación de los cuerpos y las sensibilidades particulares que son manifestadas en los textos. A menudo las voces poéticas se encuentran desorientadas en espacios cambiantes, que se mueven entre las imágenes de una naturaleza múltiple y la percepción de ciudades que están fuertemente marcadas por el entorno y por los acontecimientos históricos, como es el caso de La Paz, dando lugar habitualmente a paisajes “en crisis”.

Bajo esa desorientación espacial y temporal, los límites entre los cuerpos, objetos y perspectivas se vuelven confusos, y se generan de repente nuevos espacios o “arealidades”, como diría Jean-Luc Nancy, en las que pueden aparecerse formas inusuales o simplemente distintas de percibir el mundo; nuevas “mundaneidades”, en términos de Sara Ahmed. En los últimos capítulos, entonces, he intentado profundizar en la interacción entre estas “mundaneidades”, así como en la manera en que “las emociones definen/dibujan los contornos de múltiples mundos habitados por distintos sujetos” (Ahmed, *Collective Feelings* 25). He tratado, así, de imaginar las formas poéticas de estas “arealidades”, de estas superficies tan transformables y dinámicas en las que distintos tipos de entidades corporales se encuentran, dando lugar a figuras nuevas: desde plantas, animales, seres humanos, entidades espirituales y materiales de construcción urbana a sonidos, texturas, imágenes y otras formas de vida aún inidentificables.

En la fenomenología *queer* de Ahmed, los sujetos blancos se sienten amenazados por la presencia o aparición de un otro. ¿Por qué? Porque imaginan que este puede arrebatarle su “objeto de amor”, ya sea dinero, espacios, poder, objetos, incluso a ellos mismos, puesto que estas nuevas apariciones podrían reemplazar su lugar. Así, los cuerpos blancos se alinean imaginariamente, no solo con derechos y con propiedades espaciales (con territorios), sino también con una emoción de rechazo y odio hacia los otros. Al mismo tiempo que estos sujetos sienten un vínculo negativo con los “otros”, sienten un vínculo positivo con aquellos que empiezan a reunirse en un grupo, a través de de la palabra “blanco”.

De esta manera, esa emoción negativa de odio se distribuye en las distintas representaciones, narrativas o figuraciones de los otros. Podríamos decir, entonces, que hay figuraciones de los otros, formas sociales que son leídas en función de las emociones que los sujetos asociamos a ellas. Y, además, esas asociaciones tienen que ver con unas narraciones concretas. ¿Qué pasaría entonces si separamos esos “objetos” de las historias asociadas, que son las que constituyen, en última instancia, un imaginario colectivo? Lo que sucede es que estos se aparecen “con vida propia”, y esto abre la experiencia fenomenológica y el encuentro a una conmoción afectiva: un movimiento de inclinación hacia el cuerpo o el objeto, un “alineamiento” contrahegemónico, en el que los sentidos y las emociones juegan un papel fundamental. Y, si las emociones nos sujetan, amarran nuestro espacio corporal al espacio social, ¿no estamos entonces ahora disponibles para aproximarnos a otros mundos? No desde una noción de identidad sino, como diría Donna Haraway, de “afinidad”, es decir, una relación “no por lazos de sangre”, parentesco o pertenencia, “sino por elección” (Haraway 31). Sin embargo, la teoría de las afinidades electivas de Haraway tiene más que ver con la “avidez” producida en la “atracción de un grupo químico nuclear por otro” (31). Al igual que el materialismo vibrante de Jane Bennett, esos afectos derivan más de una relación orgánica y química, y la intencionalidad de la materia tiene más que ver con una teoría de estructuras y ensamblajes colectivos que con las transformaciones y movimientos derivados de una relación emocional.

En cambio, en la fenomenología de Ahmed, que me ha servido de guía a lo largo de este trabajo, aunque el movimiento de inclinación o separación entre seres, superficies y cuerpos parece depender de la cercanía o la lejanía entre ellos, en el contacto de piel con los otros y con el espacio se imprimen emociones que persisten incluso en su lejanía o su ausencia. Los afectos incluyen entonces un papel central de la emoción al funcionar como una sujeción contingente al mundo; es decir, como algo que nos mueve y que da lugar a replanteamientos, alianzas y alineamientos comunitarios.

De lo que se trataba, en última instancia, era de ver de qué maneras esta tendencia del lenguaje poético hacia una materialidad que desorientaba completamente a las voces del poema permitía otra percepción del mundo, en la que las diversas formas de vida se relacionan desde una apertura epistemológica radical, haciendo, de hecho, de la relación ese lugar en el que la ontología y la epistemología se encuentran.

Aunque Donna Haraway ya reivindicó en su *Manifiesto Cyborg* (1985) una vuelta a la epistemología para superar las filosofías occidentales del “ser”, de la identidad (51), el énfasis de la epistemología en la diferencia no resulta, en los poemarios que hemos ido leyendo, incompatible con la ontología relacional de Nancy o la del perspectivismo amerindio propuesto por Viveiros de Castro, puesto que el lenguaje poético de estas autoras va persiguiendo la creación de un espacio donde las categorías de “ser” y de “conocer” se vuelven finalmente inseparables. La experiencia del cuerpo y de los sentidos como pilar fundamental en la construcción de perspectivas diversas, y, con ellas, de distintas maneras de generar y expresar afecto, es decir, en la expresión de la diferencia, es al mismo tiempo una ontología y una epistemología, estando ambas al mismo nivel.

Si la desorientación y la posibilidad de la comparecencia ante lo que llega a nuestros sentidos es la expresión de una percepción crítica, la imagen de un *mundo abierto* es la manifestación de una forma afectiva de enfrentarse a los cercamientos en el plano de la representación del lenguaje. La imagen de un *mundo abierto* propone, entonces, la posibilidad de resistir a la penetración de las mecánicas totalizantes y violentas de los cercamientos en las estructuras del pensamiento, de la percepción y de la imaginación.

Pensamiento, percepción e imaginación son, justamente, tres ángulos desde los que se ha ido labrando mi praxis crítica y la identificación de los posibles sentidos literarios en las obras elegidas, que planteaban el reto de ser leídas por primera vez desde un mismo marco conceptual.

Mi análisis, entonces, ha consistido en una identificación de los procesos por los cuales se transforma la percepción de la realidad, así como de algunos intercambios emocionales que han influido en esta transformación, como eje desde el cual se orienta el lenguaje poético. Desde aquí, se abre la posibilidad de figurarnos el trazo de distintas formas de comunidad, o lo que es lo mismo, de relación entre estas perspectivas. Superficies, cuerpos, objetos, e incluso tiempos que, finalmente, hacia los últimos poemarios, colisionan, haciendo del poema un espacio de aparición no solo para especies y entidades cuyos sentires y maneras afectivas difieren de las nuestras, sino también para impactantes historias de violencia ancladas al entorno, que están pugnando por hacerse sensibles.

---

---

## CAPÍTULO 2

# MOVIENDO HILOS, MOVIENDO CUERPOS

TRAZAR Y TRENZAR: BLANCA WIETHÜCHTER Y LA TRADICIÓN  
POÉTICA BOLIVIANA

La posibilidad de insertar la poesía boliviana en movimientos y corrientes cuyos parámetros están fijados por agentes externos a su especificidad (como los de la Modernidad o la Posmodernidad) es una constante cuestión que atraviesa al campo de la crítica en los estudios latinoamericanos, y lo hace con especial intensidad en el de los estudios bolivianos.

Esto se debe a que, a diferencia de otros países del subcontinente americano en los que la población auto considerada india es cada vez más anecdótica, en Bolivia se trata de una “mayoría histórica” (Monasterios, “Poéticas del conflicto” 55) la población cuya lengua nativa no es el castellano y que mantiene una fractura importante con las decisiones y desarrollos tanto políticos y sociales como estéticos que tienen lugar del lado de la cultura occidental. Con consciencia de su propia diversidad interna, de las grandes diferencias culturales en su propia estructura social y mapa geográfico, hablar de una literatura “propia boliviana” también pasa por limar una enorme cantidad de creaciones artísticas que ponen en tela de juicio lo que tradicionalmente consideramos como “literatura” e incluso como “arte”, como es el caso andino de los tejidos y los quipus, o las danzas y rituales de otras partes no andinas del país.

Por este motivo, es en el pensamiento crítico que pone en cuestión sus propias herramientas de conocimiento y de interpretación de la obra de arte (la escritura, la lengua hegemónica, la nomenclatura de los gobiernos herederos del sistema colonial) donde hemos de considerar el surgimiento de un pensamiento específicamente boliviano. Este pensamiento anticolonial no surge como tal en el siglo XX, sino que en este momento eclosiona (estalla tanto social y políticamente como en su producción artística), pero debe su eclosión a la evidente pervivencia de las formas de organización social y cultural indígenas, por un lado, y por otro, a una serie de creaciones y símbolos que se arraigan en el imaginario de las comunidades indias y las llamadas “mestizas” desde el período colonial hasta nuestros días.

La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui ha dedicado sus esfuerzos en desarrollar un pensamiento crítico que fuera capaz de establecer una ruta estética y política de inconformidad con la hegemonía oligárquica, o de lo que ella denomina “herida colonial” (*Sociología*), a través de “historias alternativas”<sup>1</sup> a las que

<sup>1</sup> Las “historias alternativas” son en realidad modos alternativos de narrar, secuenciar los sucesos históricos, por lo que Cusicanqui centra su análisis en producciones que se alejan de lo escritural en favor de lo iconográfico, lo textual, lo ritual, a través de los cuales establece raíces de pensamiento propio con un fuerte carácter resistente a los intentos por exterminar una y otra vez la diferencia indígena de las comunidades conquistadas. Así es como explica la supervivencia de estas comunidades en el orden socioeconómico occidental que se le ha venido imponiendo, pues para Cusicanqui el valor de estas producciones culturales es el de poner en el espacio en-común el dolor que las distintas comunidades bolivianas han sufrido a lo largo de los siglos de colonización, y que sufren en su actual estado de colonialismo interno (Cusicanqui, *Sociología* 104).

En este trabajo se verá cómo también desde Europa el espacio de lo común se irá configurando como la clave para establecer los sentidos e interpretaciones culturales y políticos de las obras artísticas, sea su índole imaginal, ritual, escritural, textil...

La disposición y exposición de la producción llamada “artística” en un espacio comunitario será crucial también para pensadores como Didi-Huberman (2013) o Rancière (2012), ya que es ahí donde radica su potencial carácter crítico con las estructuras de poder (Rancière, “Políticas” 72).

tanto las instituciones como la academia nacional e internacional han prestado escasa o nula atención, restándose quizás las últimas décadas (Cusicanqui, *Sociología* 73). Esto habría ocurrido pese a tratarse estas historias alternativas de verdaderos motores de ebullición social y verdaderos recipientes de la memoria de antepasados que sufrieron a lo largo de los siglos la opresión por parte de minorías occidentales u occidentalistas.

El siglo XX es un tiempo en el que, no solo para Cusicanqui, sino también para gran parte de la crítica boliviana, entre la que se encuentra Blanca Wiethüchter, la palabra deja de “decir” y de significar, ya que es empleada eufemísticamente por los sucesivos gobiernos oligárquicos republicanos, y especialmente por el gobierno del Movimiento Nacional Revolucionario (MNR) a partir de 1952, para ocultar y limpiar de la nomenclatura nacionalista la violencia ejercida hacia las comunidades indígenas, tanto obreras como anarquistas y campesinas. Es decir, la palabra ya no designa aquello a lo que se refiere. “Indio” se convierte en un nombre ornamental que es evitado a toda costa por las instituciones “civilizadoras” (incluidas las de la izquierda más occidentalista, avergonzada de sus propias raíces indígenas), y “mestizo” se vuelve una palabra hueca que borra por completo en su ímpetu totalizador la especificidad indígena, su organización social y territorial, sus idiomas, sus vestimentas y su alimentación, entre otros elementos (Cusicanqui, *Sociología* 175-203).

Para Wiethüchter, este lenguaje que se deteriora a sí mismo al carecer de una función “designadora” de la realidad es también un lenguaje que impide al nombre albergar la cantidad de sentidos superpuestos con que, con el paso del tiempo y de la(s) historia(s), se carga a sí mismo. Esa carga, para Wiethüchter, es un “espesor”, un palimpsesto de recuerdos<sup>2</sup> que abre un abanico de realidades otras, conectadas de forma inevitable con la realidad a la que ese nombre referencia:

<sup>2</sup> Mauricio Duarte ha estudiado el carácter “recordante” del lenguaje de Wiethüchter a partir del artículo de la poeta que aquí citamos (Wiethüchter 1986), desde una perspectiva más social e histórica que propiamente literaria. Reconoce en este profundo carácter histórico del lenguaje en Wiethüchter un mecanismo

De ese modo, el lenguaje, la palabra y, finalmente, la literatura implican, además de lo que dicen, una serie de otros sentidos que permiten re-conocer, re-conocer-se, recordar el mundo al cual se adscriben” (Wiethüchter, “Propuestas” 165).

Si el “golpe de gracia” del gobierno del 52 fue asediar la memoria del indio, a través del proyecto de una nación unitaria y homogénea para hacerle olvidar su historia y sus modos vitales y productivos, el de la llamada “literatura boliviana” fue, en palabras de Wiethüchter, asumir “como una de sus tareas nominar esa nación”, pues

la *literatura boliviana* debe ser situada, primero, como proyecto de fundación de una élite criolla ligado a la formación de una nación que se quiere autónoma [...], y segundo, este proyecto no puede entenderse sino como un polo de la dicotomía criollo-indígena (“Propuestas” 166).

Por este motivo, Wiethüchter sitúa esta “fundación” de lo nacional a partir de la Guerra del Pacífico (1879) y la del Chaco (1933-1936) (Wiethüchter, “Propuestas” 166), momentos cruciales en los que la catástrofe que la guerra le supuso a las comunidades más pobres (campesinas e indígenas) debía ser opacada con un telón nacionalista, paulatinamente mestizo y unificador de los territorios y las formas de organización social.

Luis Antezana coincide con Wiethüchter en que la afirmación de una literatura boliviana<sup>3</sup> es tan “reciente” como este reconoci-

---

para contrarrestar la ideologización de la literatura, y la escritura en general, ya que el nombre no estaría, en su multiplicidad de sentidos, subyugado a la dominación ejercida por las instituciones y los gobiernos de poder, incluidos los revolucionarios que continuaron con las políticas de la oligarquía neoliberal (el MNR en sus varios mandatos). Esto no significa que su poesía sea ajena a la realidad histórica violenta en la que se inscribe, sino que, al contrario, “esta situación de despojo se convierte en una posibilidad conflictiva de habitar el mundo que rechaza el deber-ser” (Duarte 295).

<sup>3</sup> Entendemos que este problema forma parte de un conflicto mucho más amplio que atañe a la terminología pragmática de los estudios académicos y de los intereses sociales de las propias naciones. Por este motivo, aunque no la escri-

miento de lo nacional, y ha generado así mismo problemas metodológicos, pues, de un lado, a la definición de “literatura” viene tradicionalmente aparejado el soporte escritural, mientras que en el caso boliviano es tal la cantidad de discursos orales, narraciones visuales, dancísticas y tejidos, que el término es desbordado desde el instante en que se instala como un lenguaje puramente denotativo y oficialista (Antezana, “Literatura boliviana” 131). La dispersión entonces en la aplicación de los conceptos “literatura” y “nación” se hace tanto territorial como cultural, pues no parece darse ni material ni simbólicamente<sup>4</sup>.

Sin embargo, pese a esta compleja configuración de la realidad social y cultural boliviana, y pese a la dificultad para hacer que la palabra “literatura” englobe las múltiples posibilidades existentes en este marco, Antezana, en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*<sup>5</sup>, observa que, para el entramado cul-

---

bamos entrecomillada de aquí en adelante, asumimos que la noción “literatura boliviana” ha de ser entendida como una producción artística escritural que tiende hacia otras expresiones artísticas de otra materialidad y constitución narrativa y estética, como la música, la danza o el textil, en el contexto boliviano.

<sup>4</sup> De ahí que la obsesión de los estudios sociológicos, antropológicos e históricos, como los de René Zavaleta Mercado (*Lo nacional-popular en Bolivia*, 1986), Silvia R. Cusicanqui (*Sociología de la imagen*, 2015) o Luis Tapia (*Imperio, multitud y sociedad abigarrada*, 2010) hayan generado un núcleo conceptual fundamental para explicarse el complejo entramado social boliviano: el “abigarramiento”, entrelazamiento conflictivo, territorial y cultural de las diversas comunidades, sindicatos y federaciones, grupos indígenas y campesinado.

<sup>5</sup> Tener en cuenta el papel de la crítica literaria y de la historización de la literatura boliviana también ayuda a entender que este proceso de concienciación y ordenamiento de la producción literaria, su establecimiento de un canon se considere “relativamente reciente” (en comparación con otras literaturas nacionales, como la argentina o la mexicana). En este sentido, Dora Cajías aprecia que antes de la década de los 80 las historias de la literatura que se hacían en Bolivia eran poco sistemáticas y, a menudo, o excesivamente descriptivas (bajo parámetros historiográficos y sociológicos más que literarios), o excesivamente ideológicas. En cambio, a partir de estos años, el criterio para la selección y comentario de textos procurará oscilar entre la estética y la cronología, así como “llenar los vacíos” que dejaron las historias literarias anteriores (Cajías, “Historias literarias” 30-31).

tural de Bolivia, el reconocimiento institucional de una literatura nacional no ha sido “una flecha tendida hacia el futuro [...], sino también un mecanismo de recuperación del pasado, en este caso, preinstitucional” (Antezana, “Umbral” XI).

Desde su “principio” la literatura boliviana se ha vinculado con otros canales que hacen de lo oral, lo mítico y lo social narraciones del presente, y ha asumido así mismo como propio este enfrentamiento con lo llamado “pasado” por parte de los propios organismos de poder. Por este motivo, Antezana habla de dos impulsos literarios que por acumulación han ido generando el canon de la literatura boliviana: el movimiento indigenista, con Alcides Arguedas como precursor, y el “costumbrismo mestizo” (según su criterio, más complejo y de mayor raigambre que el anterior), con la novela *Juan de la Rosa*, de Nataniel Aguirre, como su obra de apertura.

La fractura entre criollos e indígenas constitutiva en el origen de la literatura boliviana, señalada anteriormente en una cita de Wiethüchter, se apreciaría según Antezana en las producciones posteriores a estas dos primeras corrientes, tales como la narrativa de la Guerra del Chaco y la propiamente indigenista, y vendrían a confluír en la narrativa minera (destacando la obra *Aluvión de fuego* (1935) de Óscar Cerruto), que instaura para el crítico una

---

En este segundo momento de renovación por parte de la crítica se insertan los dos tomos de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2002), que van más allá incluso de los ensayos que cobijan esos criterios recién apuntados, como serían los de Antezana, Alvarado o Sanjinés, pues estos dos tomos coordinados por Wiethüchter pretenden establecer relaciones entre los imaginarios simbólicos y literarios de las obras seleccionadas y su inscripción en un proceso histórico de continuidades, rupturas y diálogos. Como afirma Cajías, las críticas que ha recibido este trabajo por su selección “arbitraria” más que periodizadora o cronológica no hacen justicia a las nuevas posibilidades que el estudio ofrece, e impiden “participar de una lectura que se pretende epifánica, contestataria y que intenta reconfigurar un sistema literario menos totalizador y tradicional e instaurar uno, seguramente, demasiado reducido, pero que admite rupturas, flexibilizaciones y discontinuidades” (33).

literatura referencial y verosímil hasta aproximadamente los años 60, momento en que la producción se tornaría, en un potente giro, ficcional.

Esto nos indica que, lejos de asumir problemáticas exclusivamente metaliterarias o formales, la literatura en Bolivia se ha puesto a sí misma, desde su autorreconocimiento, al servicio de los conflictos sociales y políticos de su realidad material, con la consciencia, de algún modo, de que el canal sobre el que se estaban vertiendo era el hegemónico (desde el punto de vista gubernamental e internacional).

Resulta útil esta general visión del recorrido narrativo para apreciar que, en cambio, la poesía ha seguido sus propios cauces y puede decirse que su relación con las estructuras de poder o con lo hegemónico cultural y político ha sido mucho más difusa. Tanto es así que para Wiethüchter la obra fundamental que marca el inicio de la poesía boliviana sería *Castalia Bárbara* (1899), de Jaimes Freyre, por romper “con una intención de “reproducción” de la realidad” y construir “sus propios mundos” (Wiethüchter, *Hacia una historia XXIX*). Esta obra —cuyo autor forma parte, junto a Gregorio Reynolds, Franz Tamayo y José Eduardo Guerra, del cuarteto poético modernista que marcará el desarrollo de toda la poesía del siglo XX (Mitre *De cuatro constelaciones*)— es reconocida como uno de los momentos más relevantes de la poesía en Bolivia, pero por distintos motivos para la crítica. Según Antezana, la obra institucionalizará la poesía boliviana de forma “supranacional” (en el sentido en que lo hizo el llamado “Boom de la narrativa latinoamericana” (Antezana, “Umbral” XIII)), y esto es lo que hace que se la considere un momento fundacional, mientras que Wiethüchter le adjudica rasgos formales, como la integración de otras voces en el poema con un carácter abiertamente crítico y autónomo (en términos de referencialidad)<sup>6</sup>. Estos rasgos tendrán,

<sup>6</sup> Consúltese la entrevista a Blanca Wiethüchter para el programa “De Cerca” en el siguiente enlace (minuto 30 en adelante): <https://www.youtube.com/watch?v=b3ZH1D1A7Jg&t=849s>.

además, intensos exponentes en la poesía escrita a partir de la segunda mitad de siglo, como la del coralmente aclamado Jaime Sáenz y, podemos añadir, la de la propia Wiethüchter, quienes dejarán una importante estela en la poesía venidera de finales del siglo XX y principios del XXI. Veremos a lo largo de este trabajo en qué medida ocurre esto, centrándonos en el caso de Wiethüchter.

Al hacer un repaso por las antologías poéticas del siglo XX más recientes y los ensayos de mayor calado literario en el ámbito literario boliviano, nos vamos conduciendo hacia un panorama desigual, sobre el que casi todos coinciden en destacar a una serie muy reducida de autores como canónicos, también algo más transnacionales que el resto, y al grupo “Gesta Bárbara”. Este último, en sus dos momentos fundamentales, 1918 y 1945 (fecha aproximada), propuso una poética comprometida con lo nacional/social y a la vez una experimentación formal que terminaría aproximándose al surrealismo (Velásquez, *Antología* 24).

Estas escisiones y relaciones entre lo estético y lo político que desde el Romanticismo a la Modernidad se han ido apreciando en la materia poética, Elizabeth Monasterios las comprende, a partir de los ensayos de Octavio Paz sobre la poesía de fin del siglo XX (1990), como procesos inherentes a la propia creación poética en el caso boliviano. Y lo argumenta apuntando que el pensamiento moderno occidental ha tendido a separarlos, mientras que en la región andina

por estar ella misma inserta en una convergencia de mundos y temporalidades distintas y enfrentadas, registra el surgimiento de una conciencia poética que además de poseer contornos propios y originales, ha permitido la articulación de un pensamiento teórico-crítico que ya empieza a ser escuchado [...] (Monasterios, “Poéticas del conflicto” 544).

Este pensamiento teórico-crítico es el que las poéticas modernistas y vanguardistas de Freyre, Gamaliel Churata, Edmundo Camargo, Adela Zamudio o Jaime Sáenz han ido manifestando en sus distintas lecturas a lo largo del siglo XX. Regresaremos a esta especificidad de la poesía moderna boliviana al tratar la obra de

Wiethüchter, que sin duda entronca con esta tradición poética en su entendimiento de la poesía como un territorio de encuentros y de contrastes entre tiempos pasados y presentes, subjetividades y comunidades, narraciones de las cosmovisiones andina y amazónica con las occidentales, y espacios urbanos y mítico-naturales.

Pero volviendo a esa canonización de autores concretos, el propio Luis Antezana habla de la literatura boliviana en términos de una “literatura menor” que posee distintas “intensidades localizadas” (Antezana, “Literatura boliviana” 130), haciendo alusión a la obra de los autores de mediados de siglo que para la década de los años 80 ya estaban más que consagrados por la crítica y por las futuras generaciones poéticas, como son Óscar Cerruto, Jaime Sáenz, Jesús Urzagasti y Edmundo Camargo; todos, menos Camargo, poetas y novelistas<sup>7</sup>.

Antezana usa esta expresión refiriéndose a “una literatura cuyas intensidades y valores se definen en directa relación con su entorno (físico, discursivo, socio-histórico)” (“Literatura boliviana” 129), sin embargo, creemos que resulta más interesante comprender la literatura boliviana, y más allá, la poesía boliviana, como una “literatura menor” en el sentido que Deleuze y Guattari proponen: como una producción literaria en la lengua mayoritaria por parte de una minoría (*Kafka* 28). Esta literatura, explican, afecta tanto a la lengua hegemónica y mayoritaria como a la condición política intrínseca de su producción, pues su reducido espacio social de significación hace que “cada problema individual conecte de inmediato con la política” (29).

Consideramos que la literatura boliviana se trata de una literatura menor dentro del campo de la “literatura latinoamericana” y,

<sup>7</sup> Hay que apuntar, no obstante, que Camargo no tuvo la atención por parte de la crítica ni del público que merecía hasta entradas las décadas de 1980 y 1990, quizás debido a que se publicó un solo poemario suyo, *Del tiempo de la muerte* (1964), y de manera póstuma, pese a haber asumido poéticamente la certeza de la muerte con una serenidad, sensualidad y madurez inusitadas en la poesía boliviana (Mitre, *El árbol* 81-89).

a su vez, la poesía se trata de un género menor dentro del contexto boliviano, por lo que su condición política es aún más potente, ya que más que definirse por la realidad en la que se encuadra, como afirmaba Antezana, afecta ella, transgrede ella, en su “valor colectivo” (Deleuze y Guattari, *Kafka* 30), a esa realidad.

La consideración de la literatura boliviana como una literatura “de autores” en este sentido de distanciamiento complace, además, al argumento de Deleuze y Guattari acerca de la influencia de su producción sobre lo social y lo político: “Y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad” (*Kafka* 30). Como veremos, ese “forjar” otra realidad a través del lenguaje poético para impactar en la estructura de la realidad material es una constante preocupación en la poesía de Wiethüchter y de sus de sus predecesoras más evidentes, en cuyas poéticas profundizaré a lo largo de esta investigación.

Mónica Velásquez, por su parte, en el prólogo a la antología poética del siglo XX *Antología de la poesía boliviana. Ordenar la danza* (2004), reconoce la dificultad para dar claridad a la disposición y la lectura cronológicas de la producción poética boliviana, especialmente a partir de la segunda mitad de siglo. Sin embargo, también a partir de este momento puede apreciarse una continuidad poética: el constante pulso al lenguaje y sus formas de referenciar lo real, así como la preocupación intensa hacia la alteridad —que habían sido los dos gruesos de las poéticas modernistas y vanguardistas de Jaimes Freyre o Gamaliel Churata, respectivamente (por mencionar dos de los poetas más importantes de principios del siglo XX en Bolivia). Ambos aspectos van a mantenerse como columnas vertebrales en la obra de los poetas Óscar Cerruto y Jaime Sáenz, teniendo en cuenta sus diferencias<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> La poesía de ambos escritores supone un ejercicio metalingüístico en el que el lenguaje se cuestiona a sí mismo como herramienta epistemológica. Sin embargo, la crítica aprecia significativas diferencias en esa reflexión poética: para

También figurarán como ejes de análisis en ensayos críticos sobre la generación que precede a Wiethüchter. Pero también habrá de leerse a Roberto Echazú y su canto luminoso a la vida, rozando casi el aforismo (Velásquez, *Antología* 39), a Pedro Shimose y su introducción del dialogismo poético en la segunda etapa de su producción poética con *Quiero escribir pero me sale espuma* (1972), o Matilde Casazola, cuya poesía y la de Wiethüchter tienen mucho que decirse, pues en ambas el cuerpo y el misterio de lo sagrado establecen vasos comunicantes a través de las experiencias del amor y de la muerte.

Hay que observar acerca de este ejercicio de relación y orden en el panorama poético que, de igual modo, en el prólogo de la antología y en varios de sus artículos (como en *Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del siglo XX* (2007)), Guzmán se esfuerza por establecer divisiones generacionales y por ofrecer una perspectiva muy amplia de la poesía que se escribe a lo largo de este siglo. Poniendo como ejemplo la generación de Blanca Wiethüchter, que nace en la década de los 40 (momento en que se supone que se da un relativo y tardío cierre al Modernismo y las

---

Velásquez, la poesía de Sáenz está profundamente vinculada “a la filosofía y a la mística agnóstica” (*Antología* 31), y coincide con otros críticos como Mitre, Wiethüchter, o Monasterios en que para Sáenz el poema es un espacio revelador de realidades oscuras y nocturnas que parecen poder revertir el orden de la realidad material y de las distancias que esa realidad material genera entre los seres. Según Antezana, la obra de Sáenz, por su autonomía poética, ha logrado configurar un “mundo propio” (“Panorama” 578), por lo que su estela en la poesía boliviana posterior ha sido muy fuerte.

En cambio, la poesía de Cerruto, si bien reconoce también esa distancia que provoca una fractura y una soledad intensa en la subjetividad que enuncia, según Velásquez alberga una poética del desencanto hacia el espacio de lo común, expone, con un rigor implacable (Antezana, “Panorama” 578), “casi parnasiano” (Mitre, *El árbol* 35), las relaciones corruptas que se producen en la sociedad por el poder, así como el traslado de esa corrupción al terreno de la palabra. No habría creado su poesía, explica Antezana, un mundo propio, o cosmogonía, sino que más bien habría dejado como herencia poética ese “habitus de rigor” (578), una estética y una actitud vital ante la violencia y las relaciones de poder.

vanguardias latentes de las décadas anteriores, marcadas por la poesía angustiada y urbana de Gregorio Reynolds y José Eduardo Guerra), Guzmán argumenta que las diferencias entre las obras de los poetas son notables y superan cualquier intento por establecer un grupo literario compacto. Esto también podría deberse a las distancias culturales existentes entre cada poeta, así como a su interés por plasmar lo local en su poesía. Sería el caso del chaqueño Urzagasti, el tarijeño Echazú, o la paceña Wiethüchter.

Esta dispersión del mapa poético boliviano no implica que no haya unas líneas comunes a trazar, como ya hemos mencionado, y mucho menos que “ordenar esa danza” sea un imposible, siguiendo a Guzmán. Para ella, no solo durante el Modernismo y las vanguardias, sino en la poesía de la década de los 50 en adelante, el desarrollo poético de los escritores es de continuidad y diálogo más que de ruptura. Así entiende la pervivencia de importantes rasgos de la poesía de Sáenz en la de Wiethüchter (1947), Guillermo Bedregal (1954) o Marcia Mogro (1956), tales como la representación de la ciudad con una mirada oscura y mí(s)tica y la fragmentación de la identidad y de la conciencia de subjetividad. Más adelante, en los capítulos posteriores, veremos que otros rasgos y conflictos poéticos que pueden ya intuirse en Wiethüchter se entrelazan entre algunas de las poetas más destacadas de las últimas décadas en Bolivia.

En el caso de Edmundo Camargo, Velásquez señala como legado suyo su “reto por imaginar un mundo poético sólido cuyo lenguaje sea más que un medio de expresión, sea su cuerpo en imágenes” (“Un paseo” 40), así como la integración de la muerte como un proceso constitutivo de lo vital, mediante el erotismo y el goce palpable en la plasticidad de su lenguaje poético<sup>9</sup>. Tanto la

<sup>9</sup> Merece la pena contrastarlo con un fragmento de uno de sus poemas:

La muerte nos cosió los costados  
la carne es telaraña revistiendo los huesos  
el corazón sacude sus cadáveres

“aglutinación” y yuxtaposición de imágenes aparentemente incoexas, como la reciprocidad mítica entre los niveles muerte-vida pueden apreciarse en la poética de Wiethüchter, imbuida también, por su parte, del ímpetu fantástico que caracteriza toda la obra de Jaime Sáenz, aunque conviene apuntar que, para otra parte de la crítica, entre la que destaca Eduardo Mitre, la obra de Sáenz se relaciona más con la creación de un espacio “extraño” que “mágico” (Mitre, “El árbol” 33).

Establecer una red de relaciones en las poéticas de estas obras es lo que también Mitre se propuso en *El árbol y la piedra* (1988), Gary Daher Canedo en *En busca de la piedra y el agua* (2005), u Homero Carvalho en la antología *Poesía boliviana: donde la nieve y los ríos son míticos* (2015), al destacar ciertos elementos, códigos de significaciones y miradas hacia lo real que se superponen, se imbrican, dialogan como en un trenzar los hilos de lo natural sobre el espacio construido de lo poético.

Tras analizar estos estudios puede decirse que esta tradición poética aborda una serie de problemas que entroncan con el camino de lo indio y de lo mestizo, vías literarias que Antezana aprecia en el origen de la literatura boliviana. Estas cuestiones que tanto Mitre y Daher Canedo como Carvalho lanzan en sus respectivos trabajos tienen su centro en la relación que mantiene la subjetividad mediante el lenguaje poético con el territorio y con los otros seres que lo habitan.

Muy en concreto, a Carvalho le surge la pregunta de cómo nombrar los espacios cuyo carácter mítico y sagrado, aunque “perviviente” en el imaginario colectivo de las comunidades bolivianas, está cada vez siendo más corrompido por procesos que parecen ser ajenos a los del propio nombrar. Pero esta idea puede

---

como un hacinado crematorio.

Miro tu rostro han volado los pájaros

mis manos se hunden en ti, lodo

adherido a mi lodo,

tu carne segrega cuervos a mi costado (Camargo, *Obras completas* 91).

enunciarse también de la siguiente manera: ¿cómo se puede integrar o, mejor dicho, cómo puede mostrarse a la alteridad en la creación poética? ¿De qué manera se dice a sí misma la subjetividad en el espacio poético en relación con otros elementos que la rodean, como la naturaleza, los animales o el resto de los seres humanos? Y, por último, ¿cómo influye esto en la configuración de su identidad singular-colectiva?

Por su parte, Elizabeth Monasterios reconoce que la literatura se ve influenciada por el brutal giro que se produce, durante la mitad del siglo XX, en el discurso oficial del gobierno del MNR: del compromiso social y la estabilidad democrática se pasa a un discurso que alberga todo tipo de contradicciones, como el socialismo y el neofascismo, o el mestizaje y el indigenismo, canalizados en el ideologema Nacional-Revolucionario.

Para ella la puesta en práctica de esta praxis insostenible produce una escisión que marcará el rumbo de la poesía producida después de 1952: aunque toda esta producción literaria, apunta Monasterios, sucede a causa de este ideologema, cuya intención es la de unificar y fundir en lo occidental/moderno toda forma discursiva (*Hacia la comprensión* 3-4), se pueden distinguir las obras poéticas que se escriben en ese ideologema nacional-revolucionario de las que se escriben pese a él. Ninguna de estas dos poéticas celebra la praxis social ni política de este sistema totalitario y oligárquico ni su afán de control sobre cualquier tipo de discurso producido en territorio boliviano. Sin embargo, mientras que la primera no pasaría de ofrecer un lenguaje angustiado que manifiesta la corrupción del propio discurso del gobierno y mimetizaría ese ímpetu unidireccional de las propias estructuras oficiales de poder, la segunda poética rompería con esa identificación del lenguaje con la “conciencia nacional” y vendría a reforzar el sentido y profundidad de la palabra poética (*Hacia la comprensión* 7).

Monasterios, siguiendo a la propia Wiethüchter, menciona como máximos exponentes de esta escritura del desencanto en el ideologema del N.R. a Óscar Cerruto, a partir de su obra *Estrella segregada* (1973), y a Pedro Shimose en *Reflexiones maquiavélicas*

cas (1980), mientras que la segunda corriente de lo que para Wiethüchter constituiría una “literatura emancipada” se abriría con la publicación de *Muerte por el tacto*, de Jaime Sáenz (1957). Aquí sería cuando se empezara a “articular un contra-discurso y a reconocer espacios enajenados (tal el espacio de la ciudad, los espacios marginales, etc.)” (Monasterios, *Hacia la comprensión* 7).

El hecho de que gran parte de la crítica señale la dialogía y la espacialidad, entonces, como preocupaciones fundamentales que atraviesan la poesía boliviana<sup>10</sup>, nos permite lanzar la idea de que este problema estético ha albergado en sí un problema político, y es en esta relación entre lo estético y lo político que la poesía boliviana puede establecer hilos conectores con otras producciones artísticas contemporáneas, tanto pertenecientes a otros cánones nacionales como a otras categorías consideradas (o no) como artísticas.

Por este motivo, podemos afirmar que la poesía en Bolivia culmina, desde la segunda mitad del siglo XX hasta el cambio al XXI, con un proceso de fuerte instalación en el territorio marginal y resistente de lo heterogéneo (pese a haber sido apropiada por las instituciones en escasos momentos, como en el del Modernismo con Freyre y Tamayo).

## SOBRE LA POESÍA DE BLANCA WIETHÜCHTER

La extensa y profunda obra de Wiethüchter se trata sin duda una de las que más relevancia se han cobrado en este espacio de conflicto, tanto en su labor literaria como ensayística, y también lo son los estudios que se ha encargado de analizarla con minuciosidad. Uno de ellos es el de Mónica Velásquez Guzmán, por su exhaustivo examen

<sup>10</sup> Ya sea esto de manera directa o indirecta, desde el Modernismo y las vanguardias hasta la poesía urbana y fragmentaria que se escribe a partir de la década de 1980, como es la de Guillermo Bedregal, Marcia Mogro y Blanca Wiethüchter, entre otros (Velásquez, “Un paseo” 40-42).

de la voz poética o pluralidad de “yoes” que entran en contacto, a veces disputantes, en el espacio del poema. A partir de la noción de “polifonía” en la voz narrativa que Bajtin desarrolla en torno a la obra de Dostoievski, Guzmán examina las posibilidades de trasposición del concepto a la poesía, pues según ella, desde el Modernismo y como contrapunto al Romanticismo, la poesía habría rechazado esa relación de “verdad interior” o autenticidad entre el autor y el yo poético, de manera que el contenido del poema no se correspondería ya con la “verdad interior” del poeta, ni tampoco, opina ella siguiendo a Bajtin, con la forma misma del poema.

Este modo de fragmentar el yo poético o, más aún, de colocar en un mismo espacio distintas voces al mismo nivel y simultáneamente es lo que permite que múltiples subjetividades o realidades se encuentren, se comuniquen en esa intertextualidad. Su análisis del poemario *Madera viva y árbol difunto* (1982) es precisamente un atento estudio de la procedencia de esas voces anacrónicas, extraídas por la poeta de una obra de Teresa Gisbert acerca de los procesos de “extirpación de idolatrías” indígenas por parte de los colonizadores en época virreinal. También estudia las modificaciones en el poema de los textos seleccionados por la escritora.

Según Mónica Velásquez, las obras más interesantes del panorama poético boliviano en el último cuarto del siglo XX serían las de Pedro Shimose y Blanca Wiethüchter precisamente por integrar a la alteridad en la enunciación y por “proponer un rigor implacable con el lenguaje y la ética de un mundo cultural particular” (*Múltiples voces* 117). El perspectivismo que la poeta introduce en *Madera Viva* y que Velásquez observa con detalle es innegable: fragmentos en cursiva situados a principio o final de página y con un ritmo distinto al del poema central, giros en la persona poética que intercala el singular con el plural y que se dirige a distintos “tú”, contrastes en los tiempos de los fragmentos poéticos entre una realidad inmediata y urbana y una realidad indígena colonial.

Pero lo que sin duda nos llama también la atención es la inserción de imágenes, dibujos apenas perfilados, minimalistas, que refuerzan la sensación de imbricación de subjetividades, pues sue-

len en ellos aparecer personajes individuales y colectivos que tienen una relación con el entorno en que se encuentran, tal y como le sucede a la(s) voz(es) poética(s) con los espacios que muestran.

Ahora bien, hay ciertos aspectos en el análisis de Guzmán que a nuestro modo de ver quedan quizá poco cohesionados, pues si Velásquez reconoce una ruptura total entre el yo poético y la escritora<sup>11</sup>, no explica después de qué modo levanta el puente entre esta absoluta independencia de la realidad de la escritora, de su historicidad, y por tanto su absoluta ficcionalidad en la creación poética, con las implicaciones políticas que luego sí reconoce en la obra de *Madera Viva y Árbol Difunto*, principalmente las influencias que ejerce sobre esta misma el contexto socioeconómico y político en que se inscribe.

Del mismo modo, reconoce que ese *collage* intertextual de voces anacrónicas tiene unas implicaciones políticas en la recepción de la obra en Bolivia por su fuerte tendencia memorística para con los colectivos indígenas. Velásquez afirma: “*Madera viva y árbol difunto* es la profundización de ese diálogo con el autoritarismo político de esos años [la dictadura de García Meza de 1980 a 1982] en Bolivia” (*Múltiples voces* 129), un diálogo, añadimos que más que “denunciar” (en el sentido de comprometer a la palabra con su realidad histórica), dispone y visibiliza, en paralelo, la violencia hacia las comunidades indígenas en dos momentos históricos muy alejados en el tiempo:

Tu hermoso porvenir  
Hinchándose como el odio  
En un blanco país ajeno

<sup>11</sup> Observa Velásquez Guzmán que

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 (Velásquez, “Polifonía” 12, mis cursivas).

— Dime

*qué boca cierra tu boca  
en cuál lágrima  
qué viento dispone tu aliento  
en cuál rumbo  
dónde está tu voz?*

(*Madera viva y árbol difunto* 24).

En otro sentido, cabría tal vez preguntarse si, pese a lo pertinente del análisis de Guzmán, no habría también que poner en tela de juicio, como mecanismo ligado a la “herida colonial” de los colectivos bolivianos, la voz, y concretamente la voz en castellano. Como ya mencionábamos anteriormente, Rivera Cusicanqui ha estudiado en profundidad cómo la palabra escrita y el “oficialismo nominal”, las palabras con las que se ha designado a la “nación boliviana”, han de ser mirados con cautela en la historia política y literaria de Bolivia, ya que han sido empleados como herramientas de opresión hacia las diferencias indígenas. Con la consciencia de la imposición de la lengua de la “civilización” y la infravaloración de otras formas de comunicación y de creación artística, como son los tejidos andinos o las lenguas aymara y quechua, Cusicanqui aprecia en la imagen (fotografías, cine, documentales, pinturas, quipus y también poesía visual) un medio altamente eficaz para mostrar aquel lugar de la diferencia y del mito andinos, un lugar hacia el que la voz puede dirigirse, pero que no termina nunca de enunciar.

En nuestro trabajo, en cambio, afirmamos que no en todas las obras de Wiethüchter la polifonía poética es tan evidente, ni tampoco lo es la desvinculación de la voz poética con la de la escritora boliviana. En su poemario *El rigor de llama* (1994), esas diferencias de las que hablábamos se abigarran en el montaje<sup>12</sup> al ser

<sup>12</sup> La importancia de las imágenes y de la expresión visual para las culturas andinas se palpa no solo en sus modos de narración a través del tejido, de los qui-

mostradas por un lenguaje que tiende a la imagen; los espacios y los tiempos, que fluctúan en la secuencia del poema, se encuentran y se imbrican, se tejen en el poema a través de los movimientos de nombramiento y des-nombramiento<sup>13</sup> de los elementos estructura-

---

pus y de la ropa, sino por su interés en la documentación visual como medio de coordinación de colectivos diferentes. Cusicanqui comprobó que para las comunidades andinas la imagen (en proyecciones culturales o en pinturas, así como en poemas visuales o danzas rituales) era un mecanismo de conservación de su memoria y de articulación sindical y federal. Las “multitudes abigarradas” como ella las llama (comunistas campesinos, artesanos anarquistas, amas de casa anarquistas, lecheras sindicalistas o caciques aymara, entre otros colectivos), sus voces distintas, se trenzan sin fusionarse, sin perder su especificidad (*Sociología* 19).

Aquí defendemos que esos modos de articular elementos distintos de la cultura andina pueden leerse en el poema de Wiethüchter. Hay una proyección de lo *ch'ixi* en su poesía, ese abigarramiento, que es lo que le permite intercalar el mito andino con otros mitos de la cultura europea (uno de sus últimos poemarios es titulado *Ítaca* (2000)), yuxtaponer y enfrentar imágenes como las de la *pedra*, el *árbol*, el *fuego*, el *tejido*, con las del *nombre escrito* y la *ciudad* en el Altiplano, signos ambos que cargan con el peso de la colonización.

<sup>13</sup> Mauricio Duarte también analiza el poemario *Madera Viva y Árbol Difunto* utilizando en su caso la noción de “desnombramiento” que Wiethüchter emplea en su ensayo “Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario”; “desnombrar” es para Wiethüchter liberar al lenguaje de la violencia con la que los gobiernos lo habían empleado a lo largo del siglo XX, especialmente a partir de 1952 con la campaña nacionalista del MNR.

“Desnombrar” es, efectivamente, desligar al nombre del orden impuesto por los organismos de dominación, y en ese sentido es en el que Duarte entiende el “lenguaje recordante” de la poeta, es decir, en la posibilidad de un “contra-orden” o “contra-narrativa” que traiga al presente otras identidades, otros tiempos que esos organismos han querido borrar agresivamente de los “nombres” de la nación (Duarte 2010).

Es rico y útil tener en cuenta su aplicación de este concepto desde la visión de Wiethüchter, pues se abigarra perfectamente con la polifonía poética de Guzmán y, pensamos, también con la lectura que aquí proponemos de su obra poética. Hemos de mencionar, sin embargo, que se echa en falta en su trabajo un análisis más minucioso de los poemas, más atenido al nombre mismo y las relaciones que establece con los otros elementos del texto. Por este motivo, los mecanismos que ofrece Laura Cerrato (1983), teniendo en cuenta las especificidades de la poeta boliviana y aunque el corpus de Cerrato sea fundamentalmente occidental, son los que tenemos en cuenta para nuestro empleo del término “desnombrar”.

les naturales y urbanos, que son la “arquitectura” que sostiene la realidad del poema. Aquí defendemos que esos modos de articular elementos distintos de la cultura andina pueden leerse en las obras de Wiethüchter. Hay una proyección de lo *ch’ixi* en su poesía, ese abigarramiento, que es lo que le permite intercalar el mito andino con otros mitos de la cultura europea (uno de sus últimos poemarios es titulado *Ítaca* (2000)). Yuxtaponer y enfrentar imágenes como las de la piedra, el árbol, el fuego, el tejido, con las del nombre escrito y la ciudad en el Altiplano, signos ambos que cargan con el peso de la colonización:

A tientas

me adentro en las grietas  
como en mis llamas  
adornada de voces antiguas  
como de guirnaldas  
camino entre los escombros  
de una ciudad sin lámpara  
las cosas idas  
una carta  
un nombre  
un armario de olvidos (*El rigor de la llama* 13).

La narración se torna visual gracias al movimiento de los verbos (“adentrarse”, “caminar”) sobre espacios a los que se accede por la yuxtaposición de unas imágenes que aluden a estructuras “deterioradas”, umbrales de otro tiempo detenido entre escombros, como es el del mito. En ese espacio el nombre parece yacer en un armario de olvidos, y con él, quizás, también la posibilidad de la comunicación (la carta). Pero, paradójicamente, al final el poema comunica porque descubre esos espacios al lector: ahí está la clave que abre la poesía, la contradicción que alberga una esperanza hacia la comunicación, el amor y la amistad<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> A diferencia de Jaime Sáenz, según la perspectiva de Wiethüchter, la poeta boliviana concibe la posibilidad de la “comunicación/comunión” con el

En esa arquitectura poética, en ese espacio que oscila entre la mostración del mito y de su degradación (como a continuación estudiaremos), creemos que se encuentra uno de los puntos fundamentales en la lectura de la obra de la escritora, ya que son numerosos los símbolos que se repiten en las distintas obras y que se relacionan entre sí, creando una especie de código o red de significaciones propia<sup>15</sup>.

Habiendo considerado esta lectura polifónica de la obra de Wiethüchter, ¿cuál es el motivo, entonces, de que desde nuestra perspectiva busquemos una mirada más apegada al nombre mismo y a las relaciones que este genera entre los elementos del poema, más que al “desenredo” de las posibles voces poéticas del texto?

El encuentro con otras miradas críticas en el análisis de la obra de la poeta boliviana que van en la dirección de las arquitecturas poéticas de las que hablábamos anteriormente, como es el caso de las que realizan Marcelo Villena Alvarado y Montserrat Ordoñez, nos impulsa en este estudio a prestar atención en la poética de Wiethüchter a sus espacios y estructuras internas como motores que generan sentido a la palabra. La obra constituye, así, una mirada y un viaje hacia arquitecturas humanas (la ciudad) y naturales (el mar, las montañas...) con las que la subjetividad poética intenta conversar, en las que pretende hallar el lenguaje y su sentido último: la comunicación/comunión con el otro.

Alvarado centra su lectura en dos obras de la autora, *El jardín de Nora* (1998) e *Ítaca* (2000); una novela corta (la única de la escritora) y un poema largo, correspondientemente, en las que

---

otro en ciertos momentos concretos y especiales, como si fueran una epifanía por la que vale la pena toda una vida de soledad: esos momentos solo pueden llegar del abrazo, del amor, de la maternidad o de la amistad. Véase la entrevista a la poeta para el programa boliviano “De Cerca”: <https://www.youtube.com/watch?v=b3ZH1D1A7Jg&t=846s>.

<sup>15</sup> Algo que aprendió también de Jaime Sáenz, cuya obra examinó con una especial atención a la articulación de su imaginario (Wiethüchter 1975), y cuya personalidad admiró. Véase de nuevo la entrevista a Wiethüchter: <https://www.youtube.com/watch?v=b3ZH1D1A7Jg&t=846s>.

aprecia en la ausencia, en las grietas o huecos (presentes en toda su obra) dimensiones o espacios que “hacen estallar las cuentas” de lo real (Villena Alvarado 160). En esa búsqueda de otro lugar, otras estructuras donde conviven lo humano y lo sagrado, el reconocimiento del espacio vacío, de la distancia entre los seres, supone toda una poética del reconocimiento de la ausencia que se contrapone a la “mistificación totalitaria y totalizante” de la fusión del Uno con el Todo platónica y cristiana (165). Cuán interesante nos parece esta lectura teniendo en cuenta que no desencaja con el carácter fragmentario de la voz poética que ya reconocía Guzmán en otras obras de la poeta, así como con esa tendencia a des-nombrar las cosas para disponerlas, trenzarlas (también visualmente) de otros modos en el poema, creando nuevas estructuras:

Miré alrededor.  
 Un silencio mudo  
                   buscándome  
 observándome con ojos de viva luz.

Y me dio miedo  
 porque soy mujer, creo.

Porque no sabía quién era yo  
 ni sabía quién sería  
 ni sabía decir, ni tampoco reír  
 ni cansarme  
 solo percibir  
 el rigor de la llama  
 anunciando el desierto (*El rigor de la llama* 11).

En una visión más general de la obra de Wiethüchter, Montserrat Ordoñez ofrece una lectura “corpo-territorial”: establece un vínculo vertebrador de la narración poética entre el cuerpo de la subjetividad que habla y la ciudad (habitualmente La Paz), llegando a veces a encontrarse el paisaje con el tiempo humano, pues según Ordoñez en la poesía de Wiethüchter “el deseo es consonancia con la tierra, con el tiempo, con el mundo y con la palabra” (200).

Sin embargo, los espacios por los que transita la voz (o voces) no son extensiones de la subjetividad, porque, como recordamos, no hay un Todo hacia el que el Uno tiende, sino que son otredades con las que el cuerpo dialoga:

Aquí [respecto a uno de sus poemas] la tierra es el abrazo que convierte a los cuerpos “en voraz enredadera” y que los puebla de relámpagos. El hombre, “flecha, espiga, árbol, lengua”, y la mujer, “marea, mar”, son iguales, *dos orillas que se encuentran en el tiempo* (Ordoñez 200, mis cursivas).

Blanca Wiethüchter plantea un *singular plural* y una fusión que, por fin, *no elimina a ninguna de las dos partes* (201, mis cursivas).

Podremos discutir la asociación de esos símbolos “espiga, árbol, lengua, mar” con la masculinidad o feminidad en la poesía de Wiethüchter, pero nos interesa ahora sobre todo destacar esa relación que apunta Ordoñez de la subjetividad con el “estar en y con” más que con el “ser-consigo”. Un vínculo con el territorio y sus elementos como posibles refugios más que con la “verdad interior” o el conocimiento del “espíritu” para sí mismo.

Para este verter el lenguaje poético en el espacio y en los otros elementos que habitan ese espacio, Wiethüchter bebe del sentido que las culturas andinas otorgan al territorio, a los animales y los alimentos, a los otros como moradas de la memoria, como refugios contra el olvido de las colectividades que cohabitan en esas tierras<sup>16</sup>.

Pero, sin duda, uno de los trabajos más extraordinarios sobre la poesía de Wiethüchter y que ha dado pie a numerosas claves de interpretación, como las que hemos ido señalando, es el de Eli-

<sup>16</sup> No hay cosas inertes para las culturas andinas, sino que todos los elementos conviven en el territorio y por ello hay que respetarlos. Consúltese la entrevista a Cusicanqui (minuto 47 en adelante), en la que pone como ejemplo el respeto de las culturas aymara y quechua hacia las hojas y el árbol de coca: <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc>.

zabeth Monasterios: *Poesía boliviana contemporánea. Hacia la comprensión del imaginario poético en la obra de Blanca Wiethüchter* (1987). En este estudio, antesala del de Velásquez Guzmán, Monasterios plantea tres ejes o niveles de análisis de la obra de Wiethüchter, que constituyen los capítulos en los que divide su tesis:

1. Realiza una lectura atenta de la trayectoria poética de la escritora, con la intención de desgranar sus estrategias para generar sentido. Según su interpretación de los textos, Monasterios caracteriza la obra de Wiethüchter como un proceso dialéctico en el que la voz poética transforma su estado onto-epistemológico de enajenación y desconocimiento de la realidad a uno de pureza y conocimiento de lo real, estructura “ascendente” que se reafirma, según su lectura, gracias al encuentro y choque con la ciudad y al descubrimiento de los ritos naturales de la cultura andina.
2. Estudia la conceptualización que la voz poética hace del mundo a través de sus logros retóricos más relevantes. Ese estado de enajenación y desconocimiento produce una transgresión en el discurso poético que lleva a Monasterios a establecer otro modo de análisis del signo poético, basado en los desplazamientos, la ambigüedad y la tendencia en la referencialidad hacia lo ausente o lo indecible, elementos presentes para la crítica a través de maniobras estilísticas “metaforizantes” y “apostrofizantes” (Monasterios, *Hacia la comprensión* 128).
3. Ahonda en lo que denomina la “Estructura Profunda del Significado” en la poesía de Wiethüchter, es decir, en esa esfera “no-dicha” del discurso poético que en cambio es presentada a los lectores, en tanto que para Monasterios esta estructura determina la finitud del proyecto poético de Wiethüchter de alcanzar un lenguaje y un mundo particulares.

De nuevo, Monasterios establece unos mecanismos que permiten que este objetivo se vea realizado, como son el empleo

de metáforas orientacionales y espaciales y la apostrofización en términos de constante diálogo de reconciliación del sujeto poético con el mundo y la alteridad.

La obligación de atender al análisis de la crítica boliviana se constata en la relevancia interpretativa que le otorga al espacio y sus distintas significaciones durante el proceso de creación poética de Wiethüchter, ya que lo espacial y su interrelación con la subjetividad poética constituirá el foco de nuestra lectura a lo largo de este trabajo. Algunos elementos clave en el estudio de *Monasterios* nos servirán de certeza para confirmar que en efecto hay una preocupación por parte de la poeta por comprender la disposición de los elementos de la realidad en el espacio. Tales elementos podrían ser, en primer lugar, su indagación en la definición de un nivel profundo y de una naturaleza transformadora en los textos de la poeta boliviana (el “estar poético” que Jaime Sáenz ya mencionó acerca de la obra de Wiethüchter). En segundo, la vinculación que establece entre las metáforas orientacionales de los poemas y la división espacial por pares de la cultura andina, así como la aplicación de conceptos y figuras de esta cultura (como es la Pachamama). O, también, la pertinente anotación de una voluntad por generar reciprocidad en las relaciones entre las distintas subjetividades (humanas, animales o naturales) que se muestran en los poemas de Wiethüchter.

Sin embargo, hemos de añadir que la tesis de *Monasterios* no abarca, como es lógico por el momento en que es realizada, toda la obra de la poeta, lo cual deja lugar para poner en cuestión algunos elementos generalizantes de la metodología de su análisis. Y, de otro lado, además de intentar proyectar una visión de conjunto de la poesía de Wiethüchter, este trabajo pretende poner sobre la mesa otras posibles claves poéticas y herramientas de creación de sentido que no han sido previamente estudiadas (al menos de forma concreta y profunda), y que sentarán las bases de un marco crítico sobre el que pensar las producciones poéticas sucesoras. Algunas de estas claves serían el montaje, el abigarramiento, o la idea de una narración mítica en movimiento: estos elementos, que organi-

zan la estructura de este proyecto de lectura, se construyen en base a la relación esencial que apreciamos en la obra de Wiethüchter entre la imagen y el hilo como materias primas de la elaboración de su realidad simbólica, piezas ambas cruciales en la interpretación contemporánea del arte y de la sociedad *ch'ixi* boliviana del siglo XX.

### CUERPOS QUE SE ANUDAN Y CAMBIOS QUE SE TRAMAN

Blanca Wiethüchter distinguió entre “literaturas del acontecimiento” y “literaturas emancipadas” mediante una explicación de la paulatina evolución de la creación literaria en el contexto boliviano, y puso el foco precisamente en el carácter ficcional y radicalmente imaginativo que llegó a alcanzar la literatura a partir de los años 70 y 80, diferenciándose de las producciones anteriores que estaban ancladas a un lenguaje realista y a la estética nacional-revolucionaria del gobierno del MNR.

Así, tanto una como otra manera de concebir el hecho literario se insertan en esquemas interpretativos de distinta naturaleza, es decir, estructuras sustentadas mediante distintas imágenes y símbolos colectivos o individuales, y visibilizadas o invisibilizadas en los espacios públicos e institucionales (dependientes, así, sus distintas significaciones de estos espacios en que se muestran).

En este sentido, estas concepciones se inscriben en unos imaginarios y en otros, y, para ir más allá, podrían llegar a tejer su propio imaginario en caso de generar nuevas relaciones de imágenes, o mediante la resignificación de esquemas narrativos aprehendidos por la colectividad en sus espacios en común, tanto narraciones alternativas de acontecimientos históricos como los mitos, los rituales o las leyendas sobre personajes históricos o ciudades ancestrales.

Este apoyarse de los imaginarios sobre categorías simbólicas, formas tan singulares como plurales o sociales, es decir, “formas

sujetivas”<sup>17</sup>, es lo que nos permite vincularlos a otras producciones que impactan, en mayor o menor medida, sobre los hechos y grupos sociales, como la literatura, el cine u otras artes que entrelazan el lenguaje narrativo con la exposición de unas imágenes. El “imaginario” no se trataría, por lo tanto, de una categoría exclusivamente sociológica, como afirma José Cegarra (2-3), sino que alberga modos de relación directamente “imaginales”, puramente ficcionales y fantásticos, como también serían los de los sueños.

Entendiendo que la poesía de Wiethüchter dialoga y trabaja con imaginarios colectivos, desde hechos históricos a imágenes y narraciones míticas andinas, y que quiere entroncar directamente con esa “literatura emancipada”, esto nos permite comprender de qué manera su obra acentúa la esfera más ambigua (en el sentido de no-totalitaria o unívoca) en el proceso de configuración de un imaginario, en lugar de poner en el centro su carácter representacional y convencional-institucional, como han establecido numerosos estudios acerca de los imaginarios sociales (Cegarra 9-12).

Tal y como hemos apuntado en el epígrafe anterior, Wiethüchter cuestiona la codificación colectiva de la realidad, el nombre mismo, cuestiona la noción misma de “imaginario” desde el punto de vista de las imágenes consideradas hegemónicas o convencionales en Bolivia:

El imaginario es la codificación que elaboran las sociedades para nombrar una realidad; en esa medida el imaginario se constituye como elemento de cultura y matriz que ordena y expresa la memoria colectiva, mediada por valoraciones ideológicas, auto representaciones e imágenes identitarias (cit. en Cegarra 3).

<sup>17</sup> Llamaremos “forma subjetiva” a aquella forma subjetiva que ancla, que sujeta en lo colectivo; a aquella forma minoritaria que ancla, que sujeta en lo mayoritario. Una forma subjetiva abigarrada siempre con conflicto dos realidades o estadios de la realidad en desnivel.

De este modo, la poesía de Wiethüchter no solo trae mediante sus imágenes los imaginarios no hegemónicos o no institucionales, como son el aymara-andino en casi toda su obra o el indígena tropical en *El verde no es un color* (1992), sino que desmorona la poca solidez que el concepto de “imaginario nacional” se ha cobrado en el contexto boliviano. Su poética maneja algunas constantes: el silencio como motor y como escenario del origen identitario, como mecanismo de (des)nombramiento de las lógicas impuestas en la realidad y como palanca de mostración de los mitos mediante imágenes yuxtapuestas. El silencio y la contraposición de imágenes, como veremos, hacen confuso el significado de los imaginarios históricos y sociales impuestos en el siglo XX en Bolivia, así como proyectan un amplio espectro de posibilidades creativas en cuanto a su acción en el entorno social y político. En el caso del siguiente fragmento se trata de la “Masacre de Todos Santos”, que ocurrió en noviembre de 1979<sup>18</sup>:

Eso fue en noviembre —sabes  
 el día de los muertos  
 o el día de los santos  
 no me acuerdo muy bien  
 sabes— con todos los muertos

(*Madera viva y árbol difunto* 29).

<sup>18</sup> Se ha llamado la “Masacre de Todos Santos” a la brutal imposición militar que acabó con la vida de cien personas e hirió a más de 500 en la noche del 1 de noviembre de 1979, cuando Alberto Natusch Busch se alzó en golpe de estado contra la presidencia del gobierno del militante del MNR Walter Guevara Arze. También se ha denominado “La Noche del Día de los Muertos”, coincidiendo con el poema de Wiethüchter que se muestra a continuación.

Para profundizar en las terribles consecuencias de este alzamiento militar (que duró 16 días), véase el documental producido por el historiador Carlos de Mesa Gisbert “La Noche del Día de los Muertos” (2009), de la colección *Bolivia Siglo XX*:

<http://www.bibliotecavirtualcarlosdmesa.com/videography/video/84>

[...]

Sí, hubo muchos muertos  
en la fiesta del pan  
y lloraban las barricadas  
la fiesta alláriba  
por esos muñecos de pan (*Madera viva* 30).

Pero este cuestionamiento de las “interpretaciones” y los “usos” que hacen de los imaginarios colectivos en Bolivia los organismos de la oligarquía, como determinadas narraciones (u olvidos forzados) de masacres bélicas y sus consecuencias durante la Guerra del Pacífico o la Guerra del Chaco, o del valor social y pragmático de los textiles, creencias o costumbres andinas, ha sido también desarrollado desde los estudios sociológicos e históricos de René Zavaleta Mercado y Silvia R. Cusicanqui. Nuestra intención en este epígrafe es hermanar estas preguntas sociohistóricas con el enigma estético que plantea la poesía de Wiethüchter, a través del estudio y comprensión de las nuevas articulaciones de los imaginarios en su obra y de los mecanismos que utiliza para ello.

La obra de Blanca Wiethüchter está constituida por 14 poemarios y dos conjuntos de poemas publicados en las antologías *La piedra que labra otra piedra* (1999) y *El festín de la flama* (2012). Podemos afirmar que presenta un carácter profundamente fragmentario y los poemarios poseen una extensión, estilo e intensidad irregulares. Este hecho nos aporta una visión de conjunto en la que los poemarios, como los versos y como las imágenes en los versos, se yuxtaponen, se trenzan. Las obras poseen distintos colores y matices de figuración, pero comparten preocupaciones materiales y simbólicas.

En su breve artículo “Literatura y lenguaje”, Blanca Wiethüchter reflexiona sobre la relación entre el lenguaje, la realidad andina y la literatura boliviana. Para ella, esta última presenta un “problema”, un nudo constante que tiene que ver con la búsqueda de un lenguaje capaz de expresar “la experiencia de un doble o

triple referente cultural” (Wiethüchter, s.f 227). Un lenguaje que capture aquellos “excesos de sentido” que se le escapan al nombre y que fluyen en espacios alternativos a la escritura, como son la oralidad y el textil. Wiethüchter instala su poética en la búsqueda de esas imágenes y emociones que brotan en las formas genuinas andinas, especialmente las aymara, y a partir de la relación entre la voz poética y el espacio: la ciudad en la altura, los cerros y la montaña. A este lenguaje ella lo llama, como sabemos, “lenguaje recordante”, puesto que muestra y entrelaza las historias y emociones procedentes de otros tiempos, aquellas que se agarran al paisaje, superponiéndose, y que hacen posible que la imagen de determinadas comunidades sobreviva. Esta concepción de la memoria colectiva como un “espesor histórico anclado al espacio está íntimamente ligada a la lógica aymara de los quipus y otros tejidos, en cuyos nudos o tramas figuran cuerpos (humanos, animales, vegetales) y tiempos heterogéneos que se encuentran y cuentan su historia (Arnold, Espejo y Yapita *Hilos sueltos*).

Por tanto, la escritura de Wiethüchter se vincula fuertemente al textil no solo por la influencia del conocimiento antropológico que la poeta plasma en sus obras<sup>19</sup>, sino porque no concibe la escritura de otra manera que como un entrelazamiento de colores y formas vivas en el espacio del poema como el de las hebras en el tejido.

En el estudio *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*, los antropólogos Denise Arnold y Juan de Dios Yapita y la tejedora y poeta Elvira Espejo identifican cada hebra del aguayo con un pensamiento vivo, pues estas hebras procedían en su origen del cabello de los enemigos o de algunos difuntos, un rito ancestral que se da aún en algunas comunidades. Este pensamiento, además, está vivo en tanto que habla a la mujer que teje con sus manos —con su cuerpo. Aunque esta visión del espacio poético como un

<sup>19</sup> Como afirma Mónica Velásquez en su estudio preliminar del tomo I de la *Obra completa* de Wiethüchter, su poesía está fuertemente imbuida de la sociología, la antropología y las artes visuales de raigambre indígena (Guzmán, “Otros nombres” en *Obra completa* xxxvii–xxxviii).

tejido corporal en el que distintas formas de vida se comunican con la voz poética está presente en prácticamente toda la obra de Wiethüchter, algunos poemas de *Qantatai* (1997) manifiestan enfáticamente esta relación:

Recoger palabras en la calle  
firmes, fibrosas, de fina paja  
¡agárralas vivas!, digo  
[...]  
Haz nudo conmigo  
estoy tan sola aquí  
ata tus cabos a los míos.  
[...]  
¿por qué senderos me habré ido?  
cambio de forma refuerzo el tejido  
amarillo, verde, azul  
pronuncio Viracocha  
pronuncio Umantu.  
Me aúno, retrocedo, huelo  
otra leche  
otra lana

otro abrigo (*Qantatai* 358-359).

Como vemos, en este poema se establece una analogía entre el cuerpo y el tejido, al mismo tiempo que se concibe el espacio como una dimensión figurable, cambiante en su forma y en su corporalidad. La presencia de otros objetos (leche, lana, abrigo) hace que el cuerpo de la voz poética se desplace en ese espacio, generándose encuentros y nuevas percepciones de los otros.

Pero no solamente en sus poemas Wiethüchter evidencia esta relación entre la lógica del textil aymara y su creación poética, sino que en algunos de sus ensayos deja claro que escribir para ella es:

[...] colocar las estacas en la tierra de voluntades firmes.  
Limpiar palabras, separar los hilos, lavarlos de profanación  
bajo una retina que mira el pasado para reconocer el futuro.  
Con cuidado hacer el escarmenado y el torcido.

Es usar tan sólo dos hebras del mismo color teniendo en cuenta que la trama debe diferenciar los colores de manera que pueda reconocerse la urdimbre del sur. Tal vez pecho de paloma para unos, espina de pez para otros, vicuñas y caballitos y pájaros según la dirección: arriba, abajo o al interior. Es revolver el tejido, lanzar el ovillo al otro extremo del telar con gracia, para lograr que el cruce de hilos sea equilibrado. Volver todo al revés, volver de abajo arriba sin olvidar el peine que debe pasar por la trama. El hueso golpea y ciñe el tejido para que no se enmarañe.

En cuanto a los colores, cada cual el suyo y en su lugar [...], que ni aún con jabón ni con lejía se limpie el lienzo con el que se tiñe (Wiethüchter, “Literatura y lenguaje” 230).

A lo largo del capítulo, y especialmente en el siguiente apartado, vamos a considerar clave el tratamiento que la poeta hace de esas “formas vivas” o corporalidades y las emociones que toman figura en la escritura, así como tendremos en cuenta la manera en que vincula esos cuerpos y esas emociones al territorio altioplánico; la recuperación de una larga memoria colectiva tiene también un papel fundamental en este proceso creativo que emprende la poeta. Como vamos a ver, y siguiendo el trabajo de Sara Ahmed sobre la relación entre corporalidad, emociones colectivas y espacio, las emociones se mueven entre el adentro y el afuera, lo individual y lo social, y eso afecta a la figuración de los cuerpos en el imaginario colectivo. Así, no solo es considerado cuerpo el espacio corporal individual, sino también el espacio colectivo donde los cuerpos se encuentran, dando lugar a respuestas afectivas que provocan un movimiento mediante el cual se entrelazan unos con otros y con el territorio que habitan. Este será precisamente el centro de nuestro análisis en el siguiente subepígrafe, donde poemas pertenecientes a *Asistir al tiempo* (1975), *Travesía* (1978), *Noviembre 79* (1979) y *Madera viva y árbol difunto* (1982) serán estudiados desde la perspectiva de su montaje. Con esta intención pondremos a dialogar algunas ideas sobre el montaje artístico presentadas por el historiador del arte

Georges Didi-Huberman con algunos conceptos y dinámicas procedentes del textil andino.

Veremos que, del mismo modo que en el textil las figuraciones varían según los acontecimientos que atañen a la comunidad (guerras, pérdidas materiales por catástrofes...), en la poesía de Wiethüchter los espíritus —los *jira maykus*<sup>20</sup>— animan o alientan con su voz y sus danzas al entramado poético. Al mismo tiempo, enseñan unos u otros conocimientos a la voz poética, y de ella a la comunidad, con la intención de alimentar sus posibilidades regenerativas.

Estudiaremos cómo las imágenes se entrelazan como hebras, pero también cómo se anudan distintos cuerpos que se aparecen en el poema, recordando a la forma en que en el textil andino se hacen crecer personas o *wawas* que se anudan al cuerpo de la tejedora, revelándole importantes secretos de tiempos pasados<sup>21</sup>.

### *Cuerpos y emociones que se tejen*

Ya desde el comienzo del primer poemario publicado por Wiethüchter, *Asistir al tiempo* (1975), tenemos la intuición de que el lenguaje poético solo puede hallarse donde se producen los encuentros corporales:

Hay tanto silencio en la piel  
y solo nos cubren las manos.  
Entra el frío hasta el vientre  
como un río buscando (*Asistir al tiempo* 5)<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Ver Arnold, Espejo & Yapita: *Hilos sueltos: los Andes desde el textil* 138–39.

<sup>21</sup> Como esos *jira maykus* danzantes que pueblan el textil, según la mitología andina, hasta que este está finalizado (Arnold, Espejo & Yapita, *Hilos sueltos* 56).

<sup>22</sup> Este fragmento y los posteriores se han consultado en: *Obra completa* (ed. Velásquez Guzmán et al.), tomo I (1-41).

La piel aparece en los poemas como un intermediario entre el mundo del adentro y el del afuera, una especie de tejido que está en silencio, que está ‘limpio’, hasta que el encuentro con el mundo dibuja sobre su superficie un lenguaje, una historia. Siguiendo la estela de su admirado amigo y poeta Jaime Sáenz, Wiethüchter concibe el ejercicio poético como un movimiento que tensiona las distancias, sea entre los cuerpos atravesados por un mismo espacio-tiempo (humanos, vegetales o animales), entre la vida y la muerte, entre la palabra y el silencio, entre el olvido y la memoria:

Esta distancia  
 conmovida memoria  
 obstinada oquedad  
 último confín de la luz.  
 Me pierdo y te busco  
 en el precipitado sabor  
 que te imagina (*Asistir al tiempo* 13).

Buscar en la distancia  
 los ecos  
 pérdidas sorpresas  
 que guarda la palabra:  
 único fulgor y clave,  
 duerme, oscura (*Asistir al tiempo* 9).

En estos poemas, y en casi todas las obras de Wiethüchter, el tiempo del presente está marcado por la separación (la voz poética está constantemente perdida y tiene que reconocer el espacio y a sí misma), la soledad (el lenguaje debe rehacerse en la relación con el mundo para que se produzcan encuentros) y un olvido cada vez mayor. Y decimos “marcado” porque se siente como si el lenguaje del tiempo presente mostrara constantemente una herida: tal vez la misma herida a la que hace referencia Silvia Rivera Cusicanqui cuando afirma que la sociedad boliviana presenta una heterogeneidad multitemporal:

[...] el hecho es que todos esos horizontes —prehispánico,

colonial, liberal y populista— confluyen en la ‘superficie sintagmática del presente’, en el aquí-ahora del continuum vivido, como yuxtaposición aparentemente caótica de huellas o restos de diversos pasados [...] (Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch’ixi* 76).

La herida, entonces, tiene que ver con el intento de borrar una gran parte de la historia de Bolivia por parte de los organismos de poder, su herida colonial, generando una indigestión del pasado que hace que emerjan, como jirones, palabras, sentires e historias que trastocan el orden establecido en el presente. La poesía de Wiethüchter, como la de Sáenz, muestra que es necesario “recorrer esa distancia”,<sup>23</sup> es decir, desplazar el cuerpo para acercarse a esos “ecos” del pasado, para permitir que se aparezcan en el poema otros tiempos y otros cuerpos. La voz poética deja que sobre su piel se “impriman” esas “perdidas sorpresas / que guarda la palabra”, solo así, mediante su desplazamiento, será posible “redibujar” el espacio del presente de tal forma que esos encuentros puedan producirse:

Instantáneo  
 en un giro redondo  
 naciente el cuerpo  
 remota memoria fija  
 abre el lenguaje secreto:  
 obcecada manera de aparecer  
 una fuente en el aire.

Es nuestra la dulzura y el esplendor,  
 reino del agua;  
 te desata en torre  
 me torna ciega garganta  
 y tierra.  
 [...] (*Asistir al tiempo* 17).

<sup>23</sup> Ver el poemario *Recorrer esta distancia* (1973) de Jaime Sáenz, en *Poesía reunida* (La Paz: Plural Editores, 2015), 235–59.

Este fragmento, que pertenece al poema “El lenguaje secreto”, muestra de forma muy evidente el encuentro con un cuerpo que se aparece, que está naciendo en el poema, y que, en su aparición, abre un lenguaje secreto, una fuente, donde antes solo había aire, altura. Sabemos que hay, además de esa nueva figura, otro cuerpo que ya estaba presente previamente, pero solo lo sabemos tras esa aparición, ahí es cuando la voz poética nos hace saber que en el espacio hay dos cuerpos que acaban dando forma a un “nosotros”.

Podemos decir, entonces, que el poema captura una transformación en la propia conciencia de la voz poética acerca de la relación con su corporalidad, con su individualidad, derivada del encuentro con el otro que aparece con vida y forma propias. Esta misma imagen la vemos en el poema “Una forma”:

Entonces, en el aire  
la palabra  
para recibirnos  
para encarnarse  
en el acto  
de ser tú  
junto a mí  
una forma instantánea (*Asistir al tiempo* 19).

Además, en ese movimiento que supone el nacimiento del otro en el espacio compartido, una memoria lejana pero permanente, “fija”, se aparece también. Una memoria que pareciera estar agarrada al espacio de aparición y que impregna a ambos cuerpos en el momento de su contacto. Esa memoria fija que el espacio abre cuando los cuerpos entran en contacto es la que permite que se produzca un reconocimiento entre ellos, pese a la novedad de la situación para la voz poética y para el otro. Y es gracias a ese reconocimiento que una sensibilidad se torna visible: la dulzura o el amor, en última instancia. La emoción fluye de uno a otro y es así como se genera un vínculo afectivo entre ambos. Consideramos que este gesto, que se producirá una y otra vez en la poesía de Wiethüchter, como veremos en el siguiente epígrafe, es quizás uno de los núcleos o pilares más importantes del pensamiento y la obra

de la poeta boliviana. Además, este gesto la aproxima de nuevo a la lógica del textil aymara.

Empieza a cobrar ya sentido la afirmación tajante que hace Mónica Velásquez de que “para Wiethüchter, la poesía es el espacio” (Guzmán, *Obras completas* xxxi), siendo este una especie de *taypi*, un lugar de contacto o entremedio transitorio donde se traman afectos que luego provocarán cambios en la superficie del espacio y tiempo del presente<sup>24</sup>. En el poema “El lenguaje secreto”, estos cambios en la figuración de los cuerpos y el espacio tienen que ver con su movimiento y su anclaje al territorio: si nos fijamos, tanto la voz poética como el otro cuerpo transforman su materialidad y su relación con el espacio. Si antes estaban hechos de agua, ahora son torre y tierra, respectivamente.

Creemos pertinente tener en cuenta la propuesta de la teórica Sara Ahmed acerca de cómo en los cuerpos se inscriben determinadas emociones colectivas que generan acercamientos o alejamientos en el espacio entre los sujetos. Ella estudia cómo el odio se va instalando como sentir común entre los sujetos blancos hacia los “otros”, los no blancos, mientras que sienten un vínculo positivo entre aquellos que empiezan a reunirse bajo el significante “Blanco”. Este vínculo se produce simultáneamente, y en su fantasía, con el territorio y con otros objetos que consideran que les pertenecen, por lo que las apariciones del cuerpo no blanco del “otro” se van colocando en su imaginario como una amenaza que puede poner en crisis la vida ordinaria, su orden establecido. Es así como la emoción del odio se “distribuye” en las distintas representaciones o figuraciones de los otros y empieza a materializarse la fantasía del “sujeto blanco” como sujeto de derecho y propietario del territorio, e incluso, como denuncia Wiethüchter en numerosas ocasiones, como dueño del lenguaje<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Ver la descripción de *taypi* que hace Rivera Cusicanqui en *Un mundo ch'ixi es posible*, 56.

<sup>25</sup> Ver Sara Ahmed: “Collective Feelings: Or, the Impressions Left by Others” (2004) (referencia completa en la bibliografía final).

La poeta, por su parte, procura una y otra vez “desatar” de los cuerpos esas asociaciones emocionales que han generado en su presente una verdadera fractura o separación del tejido social. Desde su posición privilegiada y como parte de ese colectivo minoritario que se agrupa bajo el significante “Blanco” en Bolivia, Wiethüchter emprende el proceso opuesto al descrito por Ahmed, o, como diría Cusicanqui —con quien también se hermana en esto— quiere hacer de sí misma una “mestiza abajista” en vez de una “arribista”<sup>26</sup>. Así, la aparición del cuerpo del otro es uno de los grandes motivos de la poesía de Wiethüchter, pero en la medida en que esta aparición significa una transformación urgente y necesaria del orden espacio-temporal del presente. Sin esas asociaciones o narraciones “inscritas” en las otras corporalidades, la escritura se ofrece como un valioso mecanismo que habilita espacios para que los otros se aparezcan con vida y formas propias. Y para que puedan establecerse nuevas relaciones con el espacio, en la medida en que este se “redibuja” y se redistribuye.

Este proceso es relativamente progresivo, de manera que el encuentro se va materializando y concretando cada vez más en cada poemario. Por ejemplo, podemos pensar que *Asistir al tiempo* (1975) revela el primer gesto, el primer movimiento de los cuerpos, la generación de sus formas en un sentido más simbólico e incluso abstracto. Mientras que ya en *Travesía* (1978) se van situando esas apariciones y esas fricciones: los gestos se ubican de una forma mucho más clara en un espacio geográfico muy concreto, como es la altiplanicie paceña. La ciudad es el lugar donde la voz poética se ubica y todo lo vivo que en ella habita se le aparece como una oportunidad de “ensayar una esperanza” para su presente:

<sup>26</sup> Consúltase la entrevista realizada a Silvia Rivera Cusicanqui por Ana Cacopardo para el Canal Encuentro, en *Historias Debidas VIII: Silvia Rivera Cusicanqui* (2019); disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1q6H-fhZUGhc&t=1068s>.

En plena invención de mí misma  
 me siento fuerte  
 inmensamente insegura  
 [...]  
 Cuando el vivir se ha vertido  
 en un gesto invisible  
 con la aparición de los primeros muertos,  
 he aprendido tan sólo  
 esta devoción  
 madurada en pequeñeces  
 que me ata infaliblemente a todo lo vivo (*Travesía* 72)<sup>27</sup>.

Como vemos, la voz poética se caracteriza por su permeabilidad constante, no solo ante la dimensión de “lo vivo” sino también de “lo muerto”, y por reconocer la fortaleza en la incertidumbre y en la “destotalización” de su subjetividad: “me siento fuerte/inmensamente insegura”.

*Travesía* refleja los “naufragios cotidianos”<sup>28</sup> que experimenta desde su propio cuerpo la voz poética, es decir, las contradicciones de vivir en una ciudad que está “hecha de luz y de montaña”<sup>29</sup> pero que al mismo tiempo es oscura, hasta el punto de que puede “caminarse” la tristeza en sus calles. Pensamos que los poemas “La ciudad” y “Otra ciudad” reflejan dos tensiones o fuerzas que se anudan para componer una imagen compleja de la abigarrada realidad paceña. En “La ciudad”, la voz poética se dirige a La Paz y dialoga con ella mientras se sumerge en sus estructuras: todo el poema revela un espacio de fuertes contrastes, como antes mencionábamos, donde el abrumador paisaje altiplánico rodea una ciudad “hecha / de nombres caídos / de barrios desalentados / de feos monumentos”<sup>30</sup>. Esta ten-

<sup>27</sup> Fragmento del poemario *Travesía*, en: *Obra completa* (ed. Mónica Velásquez et al.), tomo I, 47-89.

<sup>28</sup> En el poema “II. Laberintos”, de *Travesía* (en Wiethüchter, *Obra completa* 55).

<sup>29</sup> En el poema “La ciudad”, de *Travesía* (en Wiethüchter, *Obra completa* 50).

<sup>30</sup> Parte del poema ‘La ciudad’ (ibid.).

sión entre la majestuosidad de la naturaleza y la pobreza material de la ciudad parece ser la que conduce el ritmo del poema. Sin embargo, las dos últimas estrofas muestran que es otro el conflicto que se oculta bajo esa primera polarización:

Y camino la tristeza  
de tu dispersa soledad  
y apenas me explico  
el mutismo,  
en la intimidad de la montaña  
que se complace  
en guardarte velada.

Pero, es cierto.  
Tu memoria es un grito.  
Una razón degollada y sorda.  
Un árbol en lo oscuro  
que espera el secreto  
de un metal escondido (*Travesía* 51).

Se trata de la tensión entre el mutismo que se respira en la ciudad, incluso el carácter silencioso de sus habitantes, y el grito nunca expresado, pero “sentible”, en la memoria acumulada de la ciudad, en su razón violentada. La voz poética, entonces, quiere mostrar la dificultad que siente de nombrar, de decir lo que fue, en el pasado, y lo que ahora es. En otras palabras, la voz poética describe el proceso en el cual el secreto inscrito en el cuerpo de la ciudad que ella habita asoma sobre la realidad y deja una huella sobre su propio cuerpo. Ese secreto está vinculado al dolor no expresado, pero presente en el espacio y en los cuerpos, un dolor que asoma y hace que la voz poética se desplace en una travesía constante, que cambie de lugar, y con ella, la posición de su discurso.

Este cambio de lugar o desplazamiento en la posición del discurso se produce exactamente en el poema “Otra ciudad”, contiguo al que acabamos de analizar. La voz poética se hace consciente de sus límites tanto para describir la realidad que la rodea como para trans-

formarla, y por ello comienza el poema afirmando: “Desde esta trastienda / que no transforma / el plomo en oro / doy testimonio. / No es el hambre y la sed / ni los sedientos ni los hambrientos escriben” (*Travesía* 52). Esta rotunda exposición de la distancia que existe entre ella y esos otros que no escriben construye gran parte del poema, a partir de varias estrofas en las que “lo que no es” y “lo que es” dan forma a una ciudad distinta a la que habíamos visto en el anterior poema:

En esa vieja  
que pide limosna  
en la calle Colón  
hay una niña mendigando.

[...]

No [es] la soledad de lo efímero,  
en la que están todos solos:

Detrás de ese niño  
mendigo  
hay un padre borracho  
de amor (*Travesía* 52-53).

Ahora el yo poético no reflexiona sobre la realidad cuando se aproxima a ella, sino que diferentes figuras van habitando u ocupando el poema, exponiendo su dolor y haciendo notar una demanda silenciosa de justicia, de que se produzca un cambio en el orden del mundo. Desplazándose por el espacio con una “frescura antigua”, las figuras que dan cuerpo a una multitud “sintiente” cuentan historias del pasado a partir de su propio rostro, y es ahí donde la voz poética ubica lo real, lo que es:

Es el aire en las calles,  
la tristeza en los micros.  
Un corazón endurecido  
la blanca propiedad de lo vencido,  
el pequeño pan y la inmensa sed

en los ojos  
como una noche acumulada (*Travesía* 53).

Como vemos, la aparición de esas figuras como agentes de sus propias emociones es lo que da sentido a los distintos elementos que están en la ciudad (las calles, los micros, el pan, incluso la noche) y es la clave sobre la cual se sustenta la denuncia a que lo vencido sea propiedad de blancos, como sugiere uno de los últimos versos. Las emociones que emergen en el poema, especialmente la del dolor, pertenecen a esos ojos/rostros endurecidos que habitan las calles y no a la voz poética, que se distancia. Gracias a este hecho otra ciudad se configura: el espacio simbólico del poema se reparte en la medida en que la ciudad se redistribuye también entre las multitudes que la habitan, ofreciendo una imagen del paisaje paceño que se mantendrá hasta sus últimas obras: aparentemente inmóvil, como a punto de romperse.

### *Montaje poético y disposición de los cuerpos en tiempos de guerra*

Vamos ahora a tener en cuenta un elemento clave en la obra de Blanca Wiethüchter: la forma en que es mostrada la guerra, así como los cuerpos que intervienen en ella, ya sea de forma activa como pasiva. En este epígrafe señalaremos estrategias en el montaje de algunos poemas pertenecientes a *Asistir al tiempo* (1975), *Travesía* (1978), *Noviembre 79* (1979) y *Madera viva y árbol difunto* (1982), con la finalidad de entender de qué manera la poeta ofrece nuevas perspectivas sobre importantes acontecimientos traumáticos para la sociedad boliviana. La guerra no es mostrada del mismo modo en estos poemarios señalados, sino que a veces constituye una especie de telón de fondo difuso, y a veces es, por el contrario, el motor que origina los poemas y acapara todo el espacio. En cualquier caso, nunca hay una narración directa y unívoca de los sucesos bélicos, es decir, la voz poética siempre se toma una cierta distancia para mostrar la violencia. En este sentido, encaja con la poética que Didi-Huberman señala en Bertolt Brecht sobre el acercamiento y

alejamiento necesarios para tomar posición (política) respecto a un acontecimiento histórico (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 74-79). Para el caso que nos atañe, Wiethüchter toma posición respecto de la violencia ejercida hacia las comunidades indígenas, fundamentalmente, seguidas de las mineras y las campesinas (que en muchos casos se cruzan entre sí).

Las dos primeras obras de Wiethüchter, que hemos estado analizando anteriormente, están escritas durante la terrible dictadura de Hugo Banzer (1971–1979), y podemos apreciar en sus poemas que el estado de guerra se constituye de forma simbólica como una situación de violencia y represión latente (y creciente). Esto se produce, justamente, a partir del abigarramiento de dos estados opuestos: el belicismo del momento histórico y las imágenes del fuego, la tierra y el abrazo entre las singularidades para contrarrestar esa violencia.

Detengámonos en dos poemas de *Asistir al tiempo*: “Simetría” y “Crecerán los fuegos”<sup>31</sup>. Ambos muestran grandes paralelismos y entrañan una preocupación por el discurso de la historia, o “fiesta de la historia”, tal y como aparece en “Simetría”. Esta fiesta, o “alianza de los días festivos” en “Crecerán los fuegos”, en realidad supone una verdadera revelación de un acontecimiento histórico y ocurre gracias al abrazo que se dará paulatinamente en los dos poemas:

Acaso por el diálogo escondido  
 los gritos en los goznes  
 o por el cerrado orden de los rincones  
 el fuego torne la tierra  
 incondicionada voz.  
 En las esquinas habita la ciudad  
 en el hueco de las manos  
 en el repetido abrazo  
 la fiesta de la historia (*Asistir al tiempo* 31).

<sup>31</sup> Consultado en: Wiethüchter, *Obra completa*, tomo I, 26 y 31 respectivamente.

El poema apunta una expectación hacia el fuego, signo que torna el espacio en vida-voz (como en los aguayos andinos), constante en casi toda la obra de Wiethüchter, y una voluntad para que las cosas cambien de lugar. Para que el arriba y el abajo se pongan “del revés” (*Pachakutik*), gracias al retorno en la piedra de la llama, es decir, del retorno del aliento a aquello que, erosionado, resiste, de forma muy similar a lo que ocurría en la fantástica escena inicial de *El rigor de la llama* (1994) de Wiethüchter. Siguiendo a Jacques Rancière, esta estética se manifestaría como intrínsecamente política, pues tiene la capacidad de desajustar los órdenes racionales o lógicas experienciales del espacio-tiempo. Su impulso, no para transformar en-sí o para-sí todos los aspectos de la vida o realidad, sino para remover y cuestionar el ordenamiento del espacio exterior común (tanto en su materialidad como en sus aspectos imaginarios y simbólicos) (Rancière “Políticas de la estética”).

En “Crecerán los fuegos” la espera o expectación colectiva se transforma en una premonición distanciada (“distante / un amigo, / una ciudad, / un tiempo aguardan”): el sol, la ciudad y el tiempo albergan el secreto de la transformación, que será violenta, pero el diálogo que se daba a escondidas en “Simetría” en este poema se vuelve cómplice junto al vino, produciéndose de nuevo un reconocimiento entre los rostros, ahora aliados. Asimismo, el abrazo no solo ya se produce en el hueco de las manos, o en el cerrado orden de los rincones, sino en la altura. Como vemos, el encuentro íntimo de algunos poemas vistos en el anterior epígrafe se materializa ahora como un encuentro colectivo, de la comunidad:

Un torrente de ascuas permanece.  
 En las esquinas crecerán los fuegos,  
 polvo y arcilla.  
 Queda un abrazo  
 recogido en la altura (*Asistir al tiempo* 31).

Sin duda, ambos poemas alientan, con la inversión de esos espacios, al abrazo entre rostros conocidos, a la enunciación del grito no ya a escondidas, sino protegido en la altura y por el sol que derrama su luz: casi adivinatoria, la voz poética anuncia la articulación

de la comunidad y su resistencia al dolor y a la opresión, su resurgir casi subterráneo. Tanto para Didi-Huberman como para Cusicanqui, ordenar (o desordenar según se mire, como apunta Rancière) en secuencias —intervalos que son como las hebras de un tejido— una realidad figurada en la obra de arte permite mostrar la brutalidad de aquello que se manifiesta indecible para la voz poética, que renuncia de alguna manera “al valor discursivo, deductivo o demostrativo [...] para desplegar, más libremente, su valor icónico, tabular, mostrativo” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 31). Podríamos decir que lo que persigue este constante desvío del estilo, mediante los contrastes de esos estados opuestos (la yuxtaposición de las imágenes), la polaridad de los espacios poéticos (arriba y abajo, adentro y afuera, tal y como se conciben en la filosofía aymara) o la generación de conflictos en la interpretación mediante la confusión del material histórico con la imaginación poética, es impregnar la obra de arte de una sensibilidad ética, y agitar al lector con ella.

Luis Ignacio García afirma que, para Didi-Huberman, “el arte y la política van tornándose indisociables” hasta convertirse en “su único ‘objeto’ de estudio: ese movimiento de imágenes del deseo colectivo sin el cual no podría pensarse la historicidad de la historia, el producirse mismo de la historia como acontecer humano” (García 96). Y nos preguntamos entonces, ¿no muestran estos poemas precisamente un movimiento de imágenes (del fuego, la tierra, la voz, el sol, los rostros, hasta el abrazo) que culmina con el deseo de generar una transformación histórica del lugar de la comunidad?

Justamente consideramos que la búsqueda constante por mostrar a las comunidades indígenas, que son las que más sufren las consecuencias de las alianzas nacionalistas entre militares y políticos de ultraderecha y de izquierda (como la Falange y el Movimiento Nacionalista Revolucionario durante el levantamiento de Hugo Banzer, aunque parezca una alianza imposible), es una búsqueda del producir su aparición en los poemas. En el anterior epígrafe estudiábamos cómo se ensayaba de alguna forma esa estrategia creativa a partir de la generación de espacios o zonas de encuentro entre los cuerpos.

Como veremos, en *Noviembre 79* (1979) esta aparición puede llegar mediante la recreación imaginaria de unos acontecimientos bélicos, a través de la visibilización de los muertos en la llamada “Masacre de Todos Santos”, el día 1 de noviembre de 1979, cuando Alberto Natusch Busch se alzó en un violento golpe de estado que acabó con la vida de un centenar de personas. O también mediante el abigarramiento o anudamiento constante entre imágenes y voces míticas con cuerpos y rostros heterogéneos, como muestra en *Madera viva y árbol difunto* (1982).

Vale la pena detenerse a pensar *Noviembre 79* como un pequeño entramado de epigramas; su brevedad y su focalización en un acontecimiento bélico que está ocurriendo o acaba de ocurrir en el momento de su escritura no le impide emplear el ingenio o la imaginación para tejer sobre la página una mirada distanciada sobre el conflicto. Los poemas, que son cuatro en total, aparecen siempre en intervalos, con visibles espacios en blanco entre las partes del poema o incluso ocupando una mínima parte central de la página. Detengámonos en el siguiente ejemplo:

Orgullo de ser  
blanco  
para una bala  
(*Noviembre 79* 234).

Este poema, que se dispone justamente en medio de la página en blanco, se abre a diversas interpretaciones; persigue hacer aparecer la bala al situarla en medio de un espacio vacío, blanco y limpio como es el de la página. Ese espacio blanco, carente de formas, de entramado, de signos, que casi parece ese orden impuesto que persiguen los golpistas con sus intervenciones militares en la sociedad, se ve “manchado”; su golpe se ve “interrumpido” simbólicamente por los tres breves versos del poema.

Al leerlo/contemplantarlo, una doble perspectiva de la realidad se hace posible, ya que los versos están enunciados de forma impersonal y apenas hay sino un fogonazo descriptivo de un acontecimiento inmediato: en un primer acercamiento pareciera que

el poema es la bala que se dispara del papel hacia afuera, como si el sentido se interrumpiese entre el primer y el segundo verso: “orgullo de ser / blanco”. El contraste entre blancos y cholos se hace aquí presente nuevamente, ocurriendo que “el blanco”, quien está armado con metal en vez de con piedras, nos dispara desde la página.

Pero su naturaleza montajística cobija otra posible lectura: el último verso puede manifestar una perspectiva del poema totalmente opuesta. “Orgullo de ser / blanco / para una bala” es la figuración en el centro de la página del cuerpo que va a ser fusilado, siendo que la bala proviene de la realidad material y se dirige al espacio simbólico del poema, y el lector se encuentra en los ojos del soldado que está a punto de disparar. Este “recorte, encuadre, interrupción y suspense”, tal y como Didi-Huberman describe los mecanismos del montaje (*Pueblos expuestos* 72), permite que el juicio crítico se dé en el lector/espectador en el momento del intervalo, es decir, en el momento en que una realidad (des)escrita se desliza hacia otra mostrada, así el lector se hace consciente. En este sentido, Wiethüchter se distancia para ofrecer una realidad múltiple, pues distanciar no es alejar (ni olvidar); todo lo contrario, es tomarse el espacio suficiente para mirar más fino, más agudamente. Wiethüchter se distancia para “desarticular nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones” (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 80). De esta manera, abre la imagen, no a la ilusión de la realidad ni a la referencialidad pura de un hecho trágico, sino a la reflexión y al conocimiento, mediante la extrañeza, de la profunda carencia de humanidad de ese suceso trágico. También utiliza la imagen en movimiento para que esa comunidad anónima participe de esos acontecimientos como sujeto y como agente.

El poema que se verá a continuación va más allá en la especificidad de su mecanismo de montaje, ya que no solo muestra en sus polos arriba (“Todos los santos / Todos los vivos”) y abajo (“Todos los santos / Todos los muertos”) la muerte de esa comunidad abigarrada que habita(ba) el hecho que muestra el poema,

sino que además moldea el tiempo en su espacio simbólico para intensificar, de un modo épico, la percepción de un acontecimiento histórico, la desaparición de una multitud. Mientras que la figura de los santos permanece, indicando que el tiempo se ha detenido en esa noche, una transformación se experimenta en los cuerpos que componen esa comunidad sufriente —pero también una comunidad en acción, en grito.

Todos los santos  
Todos los vivos

Madurar el silencio  
a tientas  
sin gloria sin olvido  
a un costado

Madurar el silencio  
a tientas  
sin gloria sin olvido  
a un costado

Todos los santos  
Todos los vivos

Un cinturón de gritos  
(toro en la calle)

Resucitan  
(lágrima la harina)

Una mano guarda la otra mano exactamente una mano la otra mano

Todos los santos  
Todos los muertos

Cara                      a                      cara

se despeña  
la sangre  
tibia  
fría

(*Noviembre 79 235*).

A través de la comparación simétrica entre la maduración del lenguaje —en este caso el silencio significa la derrota, la “no gloria”, pero también el “sin olvido”— y del trigo como formas colectivas de hacer crecer la memoria desde la cicatriz que está ebria, candente en sus cuerpos (“a un costado” a la izquierda y a otro a la derecha), en el poema se produce una transformación: el silencio que era a tuestas, ahora resucita como un cinturón de gritos en la calle, mientras que la ebria cicatriz de pan se convierte en lágrima derramada. Es decir, se va produciendo una activación y regeneración de “todos los vivos” en el poema, como en ese “hacer persona” en el textil andino a partir de la memoria de los muertos. Por ello, las manos se guardan “exactamente” en otras manos, en las manos de los otros: se produce el abrazo, y del temor el grito.

Entonces, la muerte, como no podía ser de otro modo, irrumpe de forma inmediata (sin duración) en el poema: “Todos los muertos / cara a cara / se despeña/ la sangre / tibia / fría”. En un mismo tiempo (la Noche del Día de Muertos) se suceden varios otros tiempos, aunque esa maduración del lenguaje y del trigo no es inmediata, sino que se viene haciendo de poema en poema, de fragmento en fragmento.

Sorprendentemente, además de todas estas coincidencias en su multiplicidad semántica con el textil andino, también en su visualidad el poema se torna textil, pues su forma romboide recuerda en gran medida a los aguayos contemporáneos, realizados tras las guerras en el *ayllu* de Qaqachaka, de donde procede Elvira Espejo (Arnold, Yapita y Espejo, *Hilos* 142). Esta estructura romboide coloca en su centro el momento en que se produce el contacto intersubjetivo (la trama, en el sentido de aliento o voz que circula como la sangre en los poemas)<sup>32</sup>. Siguiendo a Didi-Huberman, “el tacto es la virtud de ‘no herir al otro’ y, pese

<sup>32</sup> El tacto es precisamente uno de los motivos fundamentales de la escritura de Jaime Sáenz que se intensifica en la poesía de Wiethüchter. Léase uno de los poemarios más relevantes de Sáenz: *Muerte por el tacto* (1957), en Sáenz, *Poesía reunida*, 79-99.

a todo, llegar a él” (*Pueblos expuestos* 77). Didi-Huberman también compara este sentido múltiple de “mirar con tacto” al otro con una especie de auscultación del dolor íntimo del otro “sin atropellar, sin desgarrar, sin invadir” (*Pueblos expuestos* 76).

Existe, pues, una coincidencia visual y estructural del poema con este tejido. Podemos señalar que, aunque el borde de abajo del poema sea el de la muerte y despeño o caída de la sangre, que ya no es más trama o aliento (“cara a cara / se despeña / la sangre / tibia / fría”), la consecuencia continuada de la forma romboide del tejido nos lleva a aprehender en ambas obras de arte una esperanza de regeneración constante, pues si se le da la vuelta el final puede ser siempre el principio de otro poema, de otra vida. Estamos, por tanto, ante una temporalidad paradójica y reversible.

Centrémonos ahora en la morfología de *Madera viva y árbol difunto* (1982)<sup>33</sup>; esta es la del abigarramiento entre unas imágenes y voces míticas ancestrales, que proceden ritualísticamente para llamar a la lluvia o a animales sagrados, como el sapo, con la narración de hechos bélicos más o menos concretos en la historia de Bolivia. Partimos de este poemario para ejemplificar de qué modo la aparición de cuerpos y rostros, habitualmente anudados en los poemas, tiene unas implicaciones políticas para con la representación de las comunidades o pueblos amenazados a desaparecer. En ellos, Wiethüchter manifiesta su preocupación por el “estatus de humanidad” que les ha sido asignado a determinados pueblos desde los organismos de poder o desde los propios medios de transmisión de información (imágenes, discursos ...) en el sistema global. En este sentido, la tensión que la poeta boliviana plasma en esta obra hacia el encuentro entre los sujetos que constituyen la comunidad se basa en querer mostrarnos el estado de desfiguración de los pueblos indígenas en Bolivia, que es justamente el proceso que también de-

<sup>33</sup> Blanca Wiethüchter, *Madera viva y árbol difunto* (La Paz: Altiplano Ediciones, 1982). En adelante todas las citas se harán siguiendo esta edición.

sarrolla Cusicanqui en su crítica material y simbólica sobre la figura de “lxs indixs” en el *Álbum de la Revolución* de 1952<sup>34</sup>.

En *Madera viva*, sigue siendo crucial el motivo ya mencionado previamente de la espera; la espera por alcanzar a encontrarse con los otros cuerpos o subjetividades que habitan sus espacios en-común, como los bares, las calles o incluso las propias montañas, que forman parte de la realidad material y simbólica andina desde sus orígenes. Este motivo cobra especial importancia —y la seguirá teniendo en sus obras posteriores—, ya que ahora significa que una transformación puede ocurrir en la articulación de las comunidades o pueblos:

Y con las luces arremolinando el abajo  
 todos esperan.  
 El día que no llega.  
 Y se espera.  
 [...]
   
 Con las lluvias de febrero  
 los ríos van cercando la ciudad  
 con las montañas que estrechan el círculo  
 año tras año se espera.  
 Vigilando las horas. Las lluvias  
 el día que no llega (*Madera viva y árbol difunto* 35–36).

En este poemario, donde se duele la muerte, la enajenación y la desfiguración de la comunidad, todo parece indicar que “el día que no llega” es el día del encuentro, ese momento en que reaparecen las caras y los cuerpos de estas multitudes y se les devuelve su sentido de lo común y su dignidad. Justamente Didi-Huberman señala la espera como un principio de resistencia/supervivencia inevitable y esencial en la propia constitución de los pueblos; la espera por encontrarse, mirarse las caras en un espacio común (*Pueblos expuestos* 11-14).

<sup>34</sup> Ver Silvia Rivera Cusicanqui, “Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52: el miserabilismo en el Álbum de la Revolución”, en su *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina* (2015), 109.

Saltando un poco más adelante, vuelve a aparecerse en el poemario el carácter abigarrado y *ch'ixi*<sup>35</sup> —manchado y heterogéneo, pero articulado o entrelazado— del origen y la identidad andinas, y de cómo esta naturaleza *ch'ixi* ha sido olvidada por “el padre” (la totalidad o incluso el Estado, que se enfrentan una y otra vez contra los pueblos). Lo que muestra entonces Wiethüchter, como en el poema de la espera visto anteriormente, es la desaparición de las vidas singulares como si fueran simples “muñecos de pan” (*Madera viva y árbol difunto* 30). Teje las imágenes en lo que Didi-Huberman denomina un “encuadre amplio” de ese espacio concreto humano que está agonizando, siendo despojado de su figura múltiple y original:

[...] padre empozado por el sol  
 padre ahogado por los cascados marinos  
 padre pez en tu estrella de púas  
 gira la obscena astronomía de otra sangre  
 no engendras la múltiple geometría de la raíz  
 en la intemperie de tu sexo  
 la sombra desolada de tus días  
 sólo el polvo sólo el frío la sangre errante  
 y todas las horas anteriores  
 a ese día nuestro  
 muerto  
 por ti  
 (*Madera viva y árbol difunto* 30).

Pero también para mostrar a los pueblos expuestos en su desaparición, Wiethüchter emplea el otro encuadre de montaje, el “encuadre de detalle”, una mirada ahora atenta a la diferencia de cada “mancha” o distinto color que se articula en el espacio (*ch'ixi*) de lo común. Este encuadre “muestra el conflicto intrínseco de la

<sup>35</sup> Para profundizar en la epistemología *ch'ixi* propuesta por Cuscanqui a partir de la filosofía andina, además del libro de capítulos ya citado (*Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*), véase también Cuscanqui, *Un mundo ch'ixi es posible* (2018).

humanidad como residuo, pero también como fuerza —aunque en vías de agotarse— de resistencia” (Didi-Huberman, *Pueblos ex-puestos* 37). Es decir, por un lado, Wiethüchter “encuadra amplio” para manifestar el desgaste, la agonía al ser absorbida la parcela humana de los pueblos indígenas por parte de la totalidad inhumana del Estado y las fuerzas militares, y por otro, “encuadra en detalle” cuando se produce el salto a lo real, cuando se manifiesta esta capacidad y voluntad para sobrevivir de las singularidades.

Para el pensador e historiador boliviano René Zavaleta Mercado, este momento de articulación, de resistencia se trata de un “momento constitutivo” o “aglutinación patética” de la sociedad, momento en que la fuerza de la imaginación y de los nudos entre las subjetividades son capaces de llevar a una persona a ponerse frente a un tanque, con la esperanza de no morir (Zavaleta Mercado, *Lo nacional-popular* 22). Esta misma imagen, que puede verse en numerosos documentales acerca de la Masacre de Todos Santos o sobre los bloqueos de caminos con piedras por parte de indígenas y campesinos, es retratada con rabia por Wiethüchter en el poemario:

Esa vez, eran muchos  
 los muertos.  
 Eran muchos. Sin saber de todos.  
 Uno, qué bestia se tiró contra un tanque  
 con las piedras contra el tanque con la rabia  
 contra el tanque con el cielo contra el tanque  
 con el odio —qué animal— contra el tanque  
 en el acto la muerte en un acto, uno solo  
 (*Madera viva y árbol difunto* 28).

Como vemos, en la poesía de Wiethüchter el montaje, tanto en un sentido textil como desde su trabajo con la imagen, guarda unas implicaciones memorísticas que cuestionan no solo las narraciones oficiales de la historia boliviana, el lenguaje de los organismos de poder que impregna a pasos agigantados al de las multitudes, o la propia ‘función’ de su literatura en relación con su tradición poética, sino que pone en tela de juicio la significación hegemónica

de las categorías vitales y simbólicas de espacio-tiempo. Además, la voz poética desliza su subjetividad una y otra vez hacia otras subjetividades, tanto en posicionamiento estético próximo al textil para “hacer crecer personas” en el poema, como en su ímpetu por retratar la violencia y la desaparición de los cuerpos y los rostros de los pueblos indígenas en su presente histórico.

Su propio cuerpo y su propia identidad como mujer paceña son siempre preguntados y comprendidos en cuanto que pueden contemplar otros rostros, sentir como tuyas otras sangres y anudar otros cuerpos al suyo propio:

ese cuerpo que esperas demás  
 ese cuerpo definitivo que deseas  
 definitivamente  
 desde cualquier altura  
 definitivamente  
 desde Cota-Cota o el Montículo  
 ese cuerpo desde El Alto o Llojeta  
 ese cuerpo definitivamente en tu deseo  
 ese cuerpo que te expulsa y vomita  
 ese cuerpo que miras y comprendes  
 sin decir ese cuerpo no es mío  
 no es tuyo y es tuyo también  
 [...]
   
 ese cuerpo se descubre y anuda  
 crece y te hace crecer (*Madera viva y árbol difunto* 36–37).

La poesía de Wiethüchter hereda la pregunta poética acerca del textil andino como un modo de conocimiento del espacio común, de generación de nuevos medios vitales y de superación de acontecimientos bélicos para las comunidades, a través de su representación simbólica. En ambas disposiciones manuales de los elementos en el espacio (poesía y tejido) yacería la crucial imagen del cuerpo que se aparece en el proceso de montaje, y que desestructura y transforma las relaciones que antes se daban en esos elementos en el espacio común. La fuerza significadora de la poesía de Wiethüchter se manifiesta en ese hacer aparecer una vida,

mientras muestra cómo está desfalleciendo otra, en su empeño por visibilizar los rostros singulares y el aspecto de unas comunidades que se resisten a desaparecer.

## EL MITO EN MOVIMIENTO

### *Preguntar en singular, buscar en plural*

Los recuerdos permanecen congelados, como estáticos, hasta que los iluminamos. Entonces se produce una especie de danza imaginaria, un movimiento indeterminado de imágenes que les infunde un tiempo y un espacio de existencia; cobran, así, vida.

Lo que anteriormente entendíamos por un montaje manual de hilos, de pensamientos y palabras como hebras que cobijan en su tejido vidas de espíritus de difuntos o seres mitológicos, es ahora un ritual en el que la subjetividad de los poemas se cuestiona a sí misma para albergar en su mirada y en su cuerpo al propio movimiento, invocador de imágenes en la memoria. La subjetividad se diluye, se vuelve transitoria entre los espacios imaginarios en los que los elementos prístinos se hallan rebosantes de poder y de significado; elementos que no están dormidos, que se agitan, pues ya ese lugar, el del mito, es la superficie en la que *ocurre* su sentido: la piedra, el árbol, el mar, la luna, el sol, el viento, la llama:

Todo me pertenece  
                                   nada es mío  
 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  
 (*El rigor de la llama* 46).

Si bien es cierto que en este epígrafe vamos a estudiar el mito como construcción del sentido en algunos poemarios de la obra de Wiethüchter, los que consideramos que enfatizan más esta clave poética de la escritora, hemos de aclarar que no es la intención de este trabajo dilucidar cuál es el grado de correspondencia entre los poemas en cuestión y los mitos de las comunidades indígenas bolivianas, por varios motivos. Lo que se procurará realizar aquí es más bien un análisis de la estructura del mito a partir siempre de la lógica interna de los textos (en vez de partir de las narraciones más o menos convencionales de los mitos andinos), comprobando y esclareciendo las alteraciones de su construcción, en términos de solidez o flexibilidad en la relación entre las imágenes, así como en el vínculo entre la subjetividad del poema y el propio lenguaje mítico.

Esta elección se debe, por un lado, a la consciencia por nuestra parte de que otros trabajos ya se han enfocado muy bien en ello (como la lectura de Guzmán acerca de las voces de los mitos indígenas en *Madera viva y árbol difunto*), considerando, así pues, que otro tipo de acercamiento en clave mítico-simbólica a otras obras de la poeta podría enriquecer la perspectiva crítica. Para haber llegado a esta decisión, otra razón, aportada por Huascar Rodríguez García, ha tenido un importante peso, pues pensamos como él que la “mitología amerindia”, como disciplina interpretativa, hoy se entiende, de un modo generalizado, bajo los parámetros que los cronistas españoles fueron configurando a lo largo de los siglos (algo similar a lo ocurrido con las “filosofías indígenas” o “prehispánicas”) (Rodríguez García 219). Esto significa que llegar a comprender la diversidad y “cambiabilidad” de las formas míticas orales, que son las que más han sobrevivido a los procesos de evangelización y homogeneización de sus ritos y sus divinidades, nos abarcaría otra investigación de diferentes características y fines.

Consideramos por ello más interesante cuestionar la propia construcción de las obras poéticas para entender de qué manera esa estructura mítica, que estudiaremos como “no-sólida”, ancla o sujeta a la subjetividad a su comunidad en el presente histórico de la poeta y afianza sus esperanzas de habitar de otro modo los espa-

cios materiales comunes. Queremos exponer cómo la voz poética entra y sale de un “mundo mítico” que ella construye una y otra vez, como si se tratara de una danza<sup>36</sup>.

Para emprender esta tarea, hemos de comenzar señalando que la obra de Blanca Wiethüchter no consiste solamente en una indagación en la identidad de las comunidades bolivianas indígenas y campesinas. Tampoco de un recurrir a la memoria para enfrentar el horror de su presente histórico, para lanzar una piedra cargada de un lenguaje simbólico colectivo a los tanques de las fuerzas militares o al propio Estado, que no ampara a estas comunidades.

Es cierto que la naturaleza de su poesía, como ya ha señalado Elizabeth Monasterios (1987), es la de una búsqueda, la un hurgar, en su sentido más literal (rasgar y rasgar sobre el hueco, sobre el agujero, hasta dar con lo que persigue); sin embargo, la pregunta que ella se plantea no parece aspirar a encontrar una respuesta compacta y esta ser mostrada de forma permanente, como si fuera en cierto modo una verdad ancestral que la voz poética anhela instaurar en su poesía y en la realidad. Por el contrario, su escritura encuentra justamente en ese espacio puente —en el desliz u oscilación entre la inminencia de lo real y el poder de significación de lo imaginario— la superficie sobre la que coreografiar poéti-

<sup>36</sup> Esta elección metodológica no quiere decir que no se tengan en cuenta algunas nociones y anotaciones relevantes acerca de los mitos andinos, especialmente los aymara, que la socióloga Cusicanqui desarrolla en su obra, pues ella lo manifiesta desde su propia experiencia personal con los conocimientos aprendidos junto a las comunidades aymaras, con las que ha convivido y de las que forma parte. De igual modo ocurre con las obras de Arnold, Yapita y Espejo acerca de los textiles andinos y los mitos que explican el sentido del textil desde tiempos ancestrales, así como las transformaciones que se van produciendo en ellos.

Como hemos podido comprobar en epígrafes anteriores, ciertamente no puede decirse que la poesía de Wiethüchter no se impregne de conceptos e imágenes andinas, por ello no vamos a pasarlas por alto. Lo que se intentará es que estos conceptos no determinen ni limiten la interpretación de las obras desde su lógica interna.

camente algunas de sus principales preocupaciones<sup>37</sup>. Entre ellas encontramos la recuperación del sentido y del poder invocador y metafórico del lenguaje, la relación conflictiva pero posible entre la subjetividad y la comunidad, la convivencia entre heterogeneidades en los espacios que habitamos.

Si tomamos la noción tradicional de “mito”, esta nos conduce a una creación de narraciones de tendencia universalista cuyos fines son los de establecer una lógica, un orden y un sentido a la realidad en la que vivimos. Además, esta creación, pese a la pretensión de universalidad, posee un cariz a menudo local, social y comunitario. Como explica Ángel Enrique Carretero, en términos de Blumenberg, el mito sería entonces una especie de proyección de imágenes que aplacaría “el absolutismo de la realidad”, una “peculiar elaboración imaginaria en donde se lamina este originario impulso religioso, una *racionalización* simbólico-cultural en la que el *abismo sin fondo* da paso al *sentido*” (Carretero 108). Bajo esta definición de la capacidad mítica para otorgar una razón de ser a los elementos y acontecimientos de la realidad, y con la ayuda de la rigidez de ciertos rituales que acompañan de forma casi indisoluble a las narraciones míticas (Carretero 109), las cosas, las personas, las ideas incluso se asociarían a imágenes de un modo sólido, inequívoco y casi podríamos añadir absoluto. Esto contrastaría ese vacío de sentido

<sup>37</sup> Podemos verlo desde sus primeros poemarios: *Asistir al tiempo* (1975) y *Travesía* (1978), como ya hemos visto, hasta las herméticas y casi podríamos decir surrealistas obras de madurez *El verde no es un color* (1992), *En los negros labios encantados* (1989) y *El rigor de la llama* (1994), pasando por *Territorial* (1983), *La lagarta* (1995) o *Qatantai* (1997).

Dada la naturaleza fragmentaria y montajística de la poesía de Wiethüchter, se ha optado por realizar un análisis no lineal de sus obras, desde la perspectiva temporal de la fecha de la publicación (al menos no de forma consciente). Por este motivo, no debe sorprender que se tengan en cuenta para las lecturas de cada epígrafe obras que han sido escritas con algunos años de diferencia: creemos que de esta manera puede obtenerse una visión de conjunto que se aproxima mejor a los propios planteamientos anacrónicos y abigarrados de su obra poética.

que la realidad inmediata impone a las personas: “El mito posee un carácter protector, ofrece seguridad en una latente inseguridad ontológica de fondo” (ibid.).

Sin embargo, como el propio Carretero irá desentrañando en su artículo, esta fuerza fundadora y esta instauración de un orden y una unidad en el flujo múltiple, heterogéneo y constante de lo real y lo social consiste hoy en día en realidad en una proyección de cara y cruz, de protección y de peligro para la comunidad. En este sentido creemos que Wiethüchter se pregunta cuál es el papel que los mitos indígenas cobran (y pueden cobrar, si se resignifican) en la sociedad boliviana, pero también cómo de sólida ha de ser la exposición mítica en su poesía para transfigurar la realidad y el vacío de sentido (impuesto en muchos casos por organismos de poder, como ya hemos visto) que la acompaña en su presente histórico.

En efecto, los mitos andinos y sus rituales para proteger a la comunidad de la sequía, de la guerra, del hambre están presentes en su obra mediante imágenes de animales o de elementos de la naturaleza que en el imaginario andino invocan directamente a las divinidades (los pájaros, la piedra, el árbol). También encontramos fragmentos de oraciones aymaras traducidas al castellano en cursiva para generar una resistencia ante la desaparición de sus expresiones étnicas (el caso de *Madera viva y árbol difunto*).

Si, como afirma Carretero, los mitos son la solidificación de los imaginarios en “una realidad autónoma y objetiva que cohabita paralelamente y en una perfecta ósmosis con el mundo real” (111), ciertamente esa “otra realidad” se imprimiría sobre el mundo material en la poesía de Wiethüchter, a través de lo que ella denominaba como “lenguaje recordante”. Pero la clave aquí es precisamente que el mito se encuentra, por la preocupación que desprende su obra, en una precariedad paralela a la de las comunidades indígenas bolivianas. Tanto ellas como sus costumbres y creencias están amenazadas por otras minorías, como las élites del Estado o las fuerzas militares: la pugna por insertar a Bolivia en los procesos de “desarrollo” y “progreso” de la modernidad se produce desde el Estado en los territorios indígenas y campesinos del

país, y llevan consigo la “objetivación” en términos occidentales de sus epistemes, la “civilización” de sus modos de producción y de sus relaciones intersubjetivas. Es decir, la batalla se libra, con más fuerza que en los espacios físicos, si cabe, en los espacios simbólicos de las comunidades<sup>38</sup>.

Ahora bien, según la observación que hace Carretero acerca de la presencia de los mitos en la contemporaneidad, “el mito se manifiesta bajo una fisonomía fragmentada y efímera, son mitos de ambiente, de impregnación y con una función inmediata, más que mitos fundadores de lazos sociales vigorosos” (122). Sin embargo, hemos de añadir que, aunque este carácter fragmentario aparece acompañado de una “destotalización” del lenguaje mítico, la poesía de Wiethüchter nunca deja de tener en cuenta que los mitos en ciertos territorios bolivianos, aunque muy deteriorados, siguen constituyendo lo que se llama “centros o universos simbólicos” (Carretero 109). Es decir, esos mitos aún interfieren en la organización (o hay vestigios latentes de sus organizaciones en el pasado reciente) de las estructuras vitales de las comunidades indígenas.

Por este motivo, la pregunta de Wiethüchter acerca del papel del mito en la configuración de lo común y de la intersubjetividad vendría a entroncar con la rama más moderna (y al mismo tiempo, por ello mismo, contra-moderna<sup>39</sup>) de la poesía del siglo XX

<sup>38</sup> Para indagar en esta cuestión véase a Rivera Cusicanqui (*Sociología* 73-93).

<sup>39</sup> Afirmamos junto a Rancière que “el modernismo —artístico o político— [...] es ante todo una contra-afirmación acerca de la modernidad: niega que el mundo contemporáneo tenga su pensamiento y el pensamiento contemporáneo, su mundo”. Esta negación se basa, por un lado, en que en el mundo contemporáneo “la riqueza subjetiva de la humanidad reunida permanece ajena a los humanos y está fijada en los dogmas de la religión revelada, la mecánica de la administración estatal o el producto del trabajo apropiado por el capital”. Por otro lado, se sostiene en el hecho de que “la revolución por venir es la recuperación consciente de esa riqueza subjetiva inmovilizada como mundo objetivo y el desciframiento de esos signos enigmáticos” (Rancière, *Aisthesis* 85), signos que pueden comprenderse si el pasado y el futuro próximo no se entienden como “caducidad” y “progreso”, respectivamente. Por el contrario, los signos del presente y también el

en América. De herencia romántica, la poesía de Wiethüchter se opone a la disolución de la subjetividad y del sentido en la “objetividad” de la razón y ciencia modernas:

Devoro esta piedra y esta otra  
 la devoro con ganas de morder por dentro  
 hasta hacer estallar lo velado  
¿vedado?  
 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 (*El rigor de la llama* 38).

El fuego ambiciona un sentido, el sentido de la escritura de Wiethüchter en gran medida: recordar que en otro tiempo la palabra *significó*, el nombre *nombró* y convivió con la cosa sin enajenarla, e incluso, sin destrozarla. Para llegar a ese lugar de la memoria, la voz poética realiza un viaje a su origen y al de la naturaleza en su momento prístino, resultando casi imposible la distinción entre ambos, porque Wiethüchter parece querernos decir que hay que preservar, en nuestro proceso de conocimiento de la realidad, la ambivalencia, la imprecisión que caracteriza a las cosas, esa superficie líquida entre la singularidad e interioridad y la pluralidad y exterioridad:

---

lenguaje simbólico de la poesía moderna se inscriben en el tiempo de una forma no lineal, sino a menudo cíclica o fragmentaria.

Ya hemos afirmado que, para las comunidades andinas, desde su filosofía y creencias míticas, la realidad no se caracteriza por situarse en un tiempo histórico lineal que se dirige progresivamente hacia un punto ideal, sino que (y en esto su mirada es radicalmente moderna en los términos que abordamos aquí) la realidad del presente histórico carga consigo los tiempos pasados y futuros, como si en cualquier momento todo el espacio-tiempo pudiera ponerse del revés (*Pachakutik*).

En un andar del silencio  
comienza el mundo  
en un olor a fuego  
en una hoja  
en un cambio de sábanas  
en una gana de hacer cosas  
no siempre precisas (*El rigor de la llama* 59).

Los recuerdos están trenzados entre los de su subjetividad y los de la comunidad, como iremos viendo al analizar los poemarios *Territorial* (1983), *En los negros labios encantados* (1989), *El rigor de llama* (1994) y *La lagarta* (1995), y esto ocurre gracias justamente al movimiento e intermitencia de las imágenes míticas para con la realidad material de la voz poética.

Según Jacques Rancière, la poesía “del futuro”, es decir, la poesía radicalmente moderna desde un punto de vista temporal, que él sitúa necesariamente en América, produciría un cambio en el paradigma poético que tiene que ver con una nueva concepción de la materialidad en la que habita la subjetividad, así como la comunidad a la que esta pertenece. Esta concepción ampliaría el sentido de los seres y las cosas, naturales o artificiales, de las que nos rodeamos y en los que y con los que vivimos para liberarlos del utilitarismo y los vínculos de propiedad a los que el desarrollo de la modernidad capitalista los ha reducido. Ampliar esa mirada hacia las cosas se haría no solo entendiendo en ellas un significado espiritual y afectivo, sino haciéndolas parte de los acontecimientos de la vida de los pueblos:

El materialismo es el dualismo que separa lo material de lo espiritual al separar las cosas particulares de la vida del todo. La tarea del poeta americano es devolver las materialidades vulgares del mundo del trabajo y de la existencia cotidiana a la vida del pensamiento y del todo (Rancière, *Aisthesis* 80).

Esta carga de significado hacia los objetos y las alteridades con las que convivimos viene a relacionarse directamente con el paradigma mítico-filosófico aymara, en el que Wiethüchter se inspira para construir unos espacio-tiempos heterodoxos. En ellos su

condición de mujer, su vida familiar, determinados acontecimientos históricos, que son paralelos a la escritura de las obras, o sus escenarios cotidianos como la casa o el Altiplano se constituyen como elementos que aparecen interrumpiendo los escenarios simbólicos de los mitos (el mar o el desierto, a menudo parajes complementarios en su poesía; el bosque o las montañas). Al mismo tiempo, se interrumpe esa especie de danza o rito mediante el cual la voz poética se había adentrado en un espacio imaginario en el que se entrecruzan la pregunta por el origen de su existencia particular con las imágenes identitarias de las comunidades aymaras:

La tarea del poeta es despertar ese poder de la palabra, ese poder de experiencia común de un mundo espiritual, adormecido en toda lista de palabras tanto como en la exhibición de los objetos y el despliegue de las actividades prosaicas. *Es volver a anudar las palabras y las cosas*, dar a las cosas los nombres que expresan su naturaleza de palabras y, a las palabras, el poder sensible que las vincula *al movimiento de la vida* (Rancière, *Aisthesis* 83, mis cursivas).

Este desliz “vital” entre dos mundos aparentemente antagónicos no es un viaje nostálgico de la voz poética hacia un espacio-tiempo ancestral mejor, sino la tarea de la singularidad de “recordar” el sentido del acontecer de la comunidad desde su propia experiencia individual y material, a través del lenguaje poético —“La poesía es la floración de *una* forma de vida, la expresión de una poeticidad inmanente a las maneras de un pueblo y sus individuos”, dice Rancière (*Aisthesis* 82, mis cursivas). Es decir, no consiste en refugiarse en un tiempo detenido, pues, como veremos, el lugar de ese tiempo es el del silencio puro, el de la soledad expandida, sin resquicios de encuentro más que con el sentido que se cierra sobre sí mismo en la inmensidad del mar o del desierto<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Así se aprecia, por ejemplo, en *Territorial* (1983) y en *El rigor de la llama* (1994).

Por el contrario, el intermitente desliz, ese ritual dancístico hacia el mundo imaginario mostrado en su lenguaje hilador de símbolos, es una especie de autosacrificio, de encuentro con la muerte, que parece ser, junto al fuego (esa vida que alberga en su interior la piedra) el origen del sentido del vivir: “Pocos son los que comprenden el fuego que se está quemando/ y que puedo morir de verdad morir de verdad/ sin un signo de locura” (*Madera viva y árbol difunto* 49).

### *Intermitencias*

Adentrándonos ahora en el estudio de las obras escogidas, podemos comenzar apuntando que cada una de ellas representa un momento diferente en el acercamiento de la voz poética a los mitos. *Territorial* es un poemario, como lo son en mayor o menor medida el resto de las obras, fragmentado. Cada página, por lo general, está formada por uno o dos poemas breves, separados por un amplio espacio en blanco que resalta sin duda la naturaleza interválica de su escritura, un “ocurrir a saltos” de su lenguaje poético que se constituirá también como el ritmo que sostiene la experiencia de la subjetividad. Esta se adentra, nada más comenzar la obra, en una realidad nocturna y “fabularia” que su propio corazón proyecta o “enciende”:

Mi corazón enciende las rutas  
de los pájaros navegantes  
en la plenitud del sueño

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

A partir de este momento, que supone una entrada al espacio imaginario y mítico, el carácter narrativo que uno espera de la construcción ficcional mítica se ve dificultado y confuso, pues se convierte en

una suerte de sucesión de momentos, de capturas de espacio-tiempos en los que la voz poética se encuentra con y se separa de una otredad, al principio, indescriptible. En ningún momento alcanzamos a adivinar si es una persona (aunque lo parece por las referencias al contacto de los cuerpos y el roce de las pieles) o una especie de divinidad que se aparece y desaparece en el espacio imaginario en el que se encuentra la voz poética. Pero lo que sin duda porta esta otredad (y que hace de los encuentros verdaderos momentos de anudamiento y de “explosión afectiva”) es el lenguaje, la palabra que se mueve, que se inscribe en los cuerpos recobrando de forma simultánea una capacidad generadora de sentido y de materialidad.

Teniendo en cuenta que la voz poética se encuentra en el espacio del origen, un origen cuyos escenarios están simbolizados por el silencio y la soledad más inmanentes y eternos, la llegada de ese otro le trae presagios de alejamiento de esos escenarios:

Llegaste con las palabras  
como un presagio de adioses (*Territorial* 20).

*Territorial* (1983) es un poemario en el que la subjetividad vivencia y muestra un movimiento, una transformación de su estado: primero, el distanciamiento de la realidad material y el estado de soledad; después, el acercamiento al otro, que parece tratarse de la corporeización del lenguaje. Asistimos, así, a un ritual en el que se enfrentan, como en un *tinku*<sup>41</sup>, el silencio original con el lenguaje, hasta terminar integrándose ambos en la subjetividad de los poe-

<sup>41</sup> El *tinku* es una danza chola o indígena en la que dos elementos complementarios se miran cara a cara y se enfrentan. Así es como la describe Guillermo Mariaca en el libro conjunto *Construcción y poética del imaginario boliviano* (2005):

Porque el tinku es esa guerra interminable de la memoria por recordarse.  
Cómo celebramos el conflicto [...]. Cómo bailamos la lucha [...].  
Cómo rememoramos la batalla de la vida con la muerte, para recibirlas con los brazos abiertos de alegría.  
El tinku. El momento de la pasión de la diferencia consigo misma (117).

mas, pues ella comprende que, finalmente, el silencio y la soledad son necesarios para que se produzca una verdadera revalorización de la palabra. Una palabra que, como ya hemos visto anteriormente, la voz poética asocia al hilo y a la proliferación de las raíces:

Mientras la noche  
arranca de mi vientre  
sus países del sueño

Mientras teje  
raíces en un rincón  
del cuerpo

Miras el silencio mirarte  
a espaldas de ti  
no lo dejes ir  
no lo dejes ir

Acaso sólo el silencio enseñe a morir (*Territorial 54*).

Pero también la soledad y el silencio son necesarios para que tenga lugar un encuentro con el otro, para que la palabra salga de esa inmovilidad primera y albergue el dinamismo y el sentido que experimentan y descubren los cuerpos al tocarse:

Recorro con tu mano  
mi cuerpo  
Hondo  
el mundo  
resplandece  
mi amor  
mi ansia (*Territorial 22*).

A mitad  
de la piel  
inscrita  
brilla



las palabras  
buscan una morada (*Territorial* 39).

En este afán por comprender la naturaleza dinámica e inter-  
váltica del lenguaje simbólico de Wiethüchter, hemos acercado  
nuestro análisis a la interpretación que Rancière realiza de la  
poética del movimiento en Stéphane Mallarmé. Uno de los con-  
ceptos que nos resulta más enriquecedor para nuestra lectura  
es el concebido por el poeta francés: “la embriaguez del arte”.  
Rancière lo explica así en relación con la danza de la bailarina  
Loïe Fuller, quien, sobre un escenario cuyo único decorado lo  
constituía un telón negro de fondo, era capaz de dar vida, girando  
sobre sí misma con un velo y un sistema de luces de colores, a la  
metamorfosis del cuerpo en distintos movimientos, tales como el  
batir de las alas de una mariposa, el ascenso y descenso de una  
ola, o la agitación de los pétalos de una flor. “La embriaguez del  
arte consiste simplemente en que un cuerpo produce por sí mis-  
mo el espacio de su aparición” (*Aisthesis* 122), afirma Rancière;  
es decir, el cuerpo es capaz de generar mediante su movimiento  
un *lugar* que antes era un *hueco*, un vacío.

Insiste Rancière: “La embriaguez del arte es la naturaleza —el  
paso de la noche a las formas y el regreso de las formas a la noche—  
recreada por puro arteificio” (*Aisthesis* 131). Comparemos ahora  
estas nociones con el siguiente fragmento de *La lagarta* (1995):

20 [Fragmento]

Este es mi cuerpo  
nido de ojos furtivos  
acostumbrados al miedo  
-esa manera de pensar el mundo  
en la penumbra  
*(umbral que ella crea  
para engendrar la piedra.  
Oscuridad que nos queda  
después del inaudible grito)* (52).

En este fragmento puede verse que hay un desplazamiento de la voz poética hacia un lugar oscuro, pues ese “pensar el mundo en la penumbra” es un modo de paso hacia una realidad con un espacio y un tiempo absolutamente expandidos sobre sí mismos. Esta realidad sería el origen del tacto y del lenguaje a los que llega la subjetividad (la de la noche), desde otra realidad material en la que las formas son las del miedo y el “grito inaudible”. El juego entre el carácter inaudible de los gritos y la invisibilidad de las personas que lo producen supone una clara alusión a la incertidumbre vital, al miedo ante los acontecimientos históricos en el presente de la escritora boliviana y a la necesidad de transformar en audible ese grito, en visibles a esas singularidades.

En este sentido, si atamos cabos entre esta estética del movimiento de aparición-desaparición de imágenes y las preocupaciones líricas de Wiethüchter que hemos ido apuntando, podemos entender su poesía como un ritual o danza “poco delimitadas”, o de coreografía ambigua, en las que la relación dinámica entre el cuerpo y el lenguaje termina por crear un lugar sobre el que se instala su imaginario singular-plural.

Intermitente  
como la marea  
vas y vienes

El espacio sensible  
girando en el aire  
tu cuerpo  
en el aire que gira (*Territorial* 27).

Para Rancière la naturaleza de esa poética sería la de un “lenguaje elemental de las formas y un despliegue del aparecer de las cosas” (*Aisthesis* 126). Lo que está proponiendo el teórico francés es que el significado del símbolo desde una perspectiva clásica, es decir, la asociación metonímica entre una imagen y una idea ya no sería. De otro modo, el símbolo *ocurriría* en el espacio (“sensible”) creado por “el cuerpo” que

se mueve. No sería por tanto una representación de la imagen sino del movimiento entre la imagen y la idea, dando lugar a una transformación mutua.

De esta manera, el “todo” al que parecía representar el símbolo ahora no es ni único ni el mismo, así como tampoco las imágenes que le son asociadas. Podríamos decir que, si la subjetividad de los poemas de Wiethüchter danza entre la propia materialidad de la escritora y la “ficción pura” del imaginario al que se sujeta (entre su experiencia e imaginación y los mitos andinos), ambos espacios están siempre resignificándose mutuamente *durante* el movimiento interválico capturado en los breves poemas. Del mismo modo lo hacen también el lenguaje y el silencio, la subjetividad y la otredad, la imaginación y la realidad material, el carácter sagrado de las imágenes míticas (el mar, la espuma, la piedra, el árbol, la llama) y la “ordinariedad” de las cosas cotidianas (la paja brava, las sábanas, la ciudad y sus calles, los bares, las piedras y plantas comunes que hay en el camino).

Respecto a *La lagarta* (1995), pensamos que sería quizás, de entre los poemarios escogidos, el que de una forma más clara evidencia este modo de hacer “surgir” de la voz poética (de su cuerpo) el movimiento de otros cuerpos, de otros seres que, como el del lagarto, se desplazan a ras del suelo, pero que, según el imaginario colectivo andino, pueden deslizarse a otros mundos<sup>42</sup>.

Afirmaba la voz poética en *Territorial* (1983) que su cuerpo es que lugar “donde comienza/ tu movimiento” (58), y mantendrá esta imagen de dinamismo intersubjetivo en *La lagarta* (1995), esta vez mediante una voz en tercera persona que se adentra en la transformación constante de una lagarta y su tránsito entre mundos.

Hemos de anotar, por otro lado, que es el poemario quizás más narrativo, junto a *El rigor de la llama*, pues vemos cómo esta

<sup>42</sup> La mayoría de ellos son mundos subterráneos, por su fuerte vínculo con los manantiales de agua y lagos, y celestes, por la capacidad de estos lagartos para volar.

lagarta primero crece hacia la edad adulta —incluso mostrando la preocupación que le supone tener una hija— en un viaje espacio-temporal que abre el poema hasta sus raíces, su nacimiento en el silencio marino, y después, de forma semejante a como sucede en *Territorial*, termina saliendo de ese espacio original mítico para adentrarse en la cotidianidad de la ciudad, del contacto con otras “criaturas”.

Pero, además de tratarse de un animal capaz de emplear el lenguaje para dar lugar a esas metamorfosis<sup>43</sup>, así como poseer una capacidad de adaptación a las asperezas y cambios del entorno<sup>44</sup>, la lagarta posee una “boca de patéticas muchedumbres” (*La lagarta* 39) y un “alma acróbata sobre el cable de luz” (ibid.). Es decir, es un animal que simboliza tanto a la colectividad a través de su propio cuerpo —en concreto en su boca, en su capacidad de hablar, de comunicar el *pathos* de la comunidad, su sufrimiento y su alegría—, como a la singularidad —en su alma particular, su imaginación capaz de descender al umbral de las “tinieblas”, inframundo o lugar donde habitan los antepasados, las raíces y sus deseos íntimos de encuentro con el otro—:

Se arrancó el soleado sombrero  
 calzó filosos zapatos  
 que lastimaban el cerebro  
 y dispuesta al abismo  
 de la gran autopista  
 prometió no andar nunca más  
 por el serpentino laberinto  
 de los deseos de un astro  
 de otra vía láctea

15

<sup>43</sup> Es mariposa danzante, fantasma, tierra, niña, madre, y hasta una mujer “de verde cabellera” (*La lagarta* 50).

<sup>44</sup> Nada más empezar, parece transformarse en una “baja sombra”, durante la noche, para poder deslizarse hasta lugares inéditos.

Entró la niña en el camino  
 con cesta de mimbre y cartera:  
 —ni retama, ni enebro, ni amapola  
*un puñado de tierra*  
*para enterrar a mis muertas*  
 —murmuró, apenas (*La lagarta* 46-47).

Este forzado olvido de los símbolos que la voz poética consideraba importantes para ella, y que también lo son para su comunidad, como el sombrero típico de las cholos, o esos astros “de otra vía láctea”, es decir, las estelas de los antepasados, procedentes de otra realidad y cosmovisión, alude a las políticas “civilizatorias” y “modernizantes” de las instituciones y de los influjos sociales que terminan en procesos de aculturación (la autopista, los zapatos afilados...). Entonces, cuando la niña ya se encuentra en ese camino, solo puede pedir “un puñado de tierra” para despedir y proteger a “sus muertas”, ensalzando, por un lado, la necesidad de realizar los rituales de despedida y el cuidado de la memoria de las difuntas, y también, por otro, porque son “muertas”, la violencia que han sufrido especialmente las mujeres a lo largo de ese proceso.

Teniendo en cuenta otro importante elemento mencionado, la figura de los astros, de las estrellas, se cobra en la poesía de Wiethüchter un papel fundamental para esta tarea de recordar, de otorgar vida a las imágenes de aquellas y aquellos que mueren. En *Territorial*, los corazones y los cuerpos que los albergan brillan como si se tratasen de las llamas de un fuego, que en apariencia está “envuelto” por una superficie más sólida<sup>45</sup>. Y cuando estos corazones son lo suficientemente maduros, como si fueran las estrellas de una constelación, *estallan*, proyectando imágenes de su luz. Por tanto, no solo dejan una estela de esa luz en la memoria de “los vivos”, sino que iluminan el camino como un fuego que aún es signo, que aún dice acerca de los que ya no están:

<sup>45</sup> Habitualmente la piedra y la “cristalización” de los hilos de un tejido son las imágenes que representan esa superficie en la obra de la poeta.



En asombradas palabras caes  
 y te quedas muda  
 lejos de tus buenas costumbres  
 sin verdes pájaros festivos  
 en la calle  
 niña desdichada y sola (145).

Tras producirse esta inexplicada muerte, el poemario da un giro hacia el recuerdo de ese “fantasma” —que se encuentra en un lugar donde el tiempo parece haberse detenido—, pues la voz poética salta hacia esa realidad nocturna para “imaginar la muerte” (152) y sentirse más próxima a ese fantasma del cuerpo querido. Allí, se encuentra con las luces nocturnas, los astros, esos corazones que “están estallando multiplicadamente” en otro espacio y otro tiempo sagrados (de ese estallido, de la muerte de una estrella, una imagen estable de su luz, que nos alumbraba). Y también con la luna, que, por su carácter pétreo y luminoso al mismo tiempo, y por mantenerse cercana a la Tierra, se asemeja al aspecto humano, cuyo corazón, paradójicamente, es líquido y emite un “deseo solar”.

El poemario está marcado, entonces, en sus cinco partes (“De lo perfecto”, “Los ángeles sueños”, “Los ojos dorados”, “Verde y Musgo” y “Rosa la enredadera”) por el encuentro de la voz poética con la muerte, esa figura de “negros labios encantados”, pero también, tras ese “salto” al estadio donde impera la imaginación (“Aquí, digo, y doy un salto” (157), el poemario está marcado por la comprensión de la muerte:

Todo parece tornar a un primigenio dorado  
 —lo dices secretamente—  
 sabes que las transformaciones provienen  
 de aquella señal en el cielo  
 que te hizo ver el otro aire de la luz  
 —el esplendor de un cuerpo de fuego  
 —dices—  
 que amas

*(En los negros labios encantados 160).*

Morir, entonces, para tornar al primigenio dorado que emiten las estrellas de los antepasados, para volver con nuestros muertos y guiar a los que permanecen en el “mundo de en medio”. Morir para que, cuando otro cuerpo toque “el umbral de la palabra” (*En los negros labios* 153), encienda la llama de los astros, otorgue la fuerza a las raíces, inyecte vida y tiempo en sus imágenes, las imágenes de la transformación de la piedra en signo, del signo en cuerpo, en materialidad que tiene consecuencias sobre lo real.

La sorprendente consecuencia de que un astro esté tan lejos de nuestro cuerpo, tan lejos de la Tierra —igual que un ser que muere, un corazón que estalla— es que podríamos llegar a ver su luz aunque ya hubiera muerto, o estuviera en fase de agonía. La estrella, a nuestros ojos —y en un sentido lírico—, se resiste a morir por completo, y se trata justamente de la distancia la clave de que aún su luz alumbre nuestras noches. En este sentido, la supervivencia de la imagen en el espacio nocturno —superficie que, como hemos visto en los poemas de Wiethüchter, genera umbrales hacia la memoria y la imaginación— sería más relevante que el estado “muerto” de ese cuerpo<sup>47</sup>. Por este motivo, la voz poética persigue una y otra vez devolver a los astros que están enterrados en el fondo del olvido su luz y, sobre todo, su tiempo y movimiento, es decir, la distancia y profundidad suficientes que nos hacen cargar sus imágenes de vida en nuestra memoria.

<sup>47</sup> Es significativa, en este sentido, la cita del poeta turco Nazim Hikmet que Wiethüchter introduce al comienzo del segundo “acto” de la obra (*El verde no es un color* 21): “Es con nosotros mismos /que estamos disputando la carrera. /O a las estrellas muertas llevaremos la vida/ o bien sobre este mundo descenderá la muerte”.

También resulta destacable la afiliación de esta imagen poética de la vida en las estrellas a las imágenes del poema “Estrella Habitada”, de la obra de Camargo *Del tiempo de los muertos* (1964), quien probablemente sirviera a la escritora boliviana de inspiración para explorar esta y otras metáforas en las que el cuerpo y la luz están en una dinámica relación con la consciencia de la muerte y la vida: “Y el silencio/ que ayer me socavaba como a una casa abandonada/ desciende entre los campanarios y las aldeas / como un alcohol donde la estrella/ se conserva limpia y habitada” (Camargo 89).

Las reflexiones que realiza Giorgio Agamben en torno a la poetización y representación del movimiento, en una línea muy hermanada a las de Rancière y también a las de Didi-Huberman, le conducen directamente a la comprensión de la naturaleza cinética de la imagen; esa capacidad para mantener la estela de su existencia particular sobre la imagen que le sucede, en la ininterrumpida e inevitable sucesión de presentes. Es decir, las imágenes se resisten a “desaparecer”, está en su naturaleza la lucha por convivir en conflicto con otras en el espacio imaginario de los ojos que las miran, de las cabezas que las aprehenden<sup>48</sup>:

Las imágenes de que está hecha nuestra memoria tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros, y se trata precisamente de restituirlas a la vida. Las imágenes están vivas, mas, hechas como están de tiempo y de memoria, su vida es ya y siempre *Nachleben*, supervivencia, amenazada sin cesar y en trance de asumir una forma espectral (Agamben 23).

Para ir más allá, Agamben, a partir de las concepciones de los teóricos alemanes de la imagen Aby Warburg y Walter Benjamin, nos da la clave para entroncar esta noción “multivérsica” y simultánea de las imágenes con la noción espacial y simbólica aymara de lo *ch'ixi*, que consideramos tan relevante en nuestra lectura de la poesía de Wiethüchter. Desde ambas perspectivas, la de los teóricos europeos y la que recoge y explica la teórica aymara Cusicanqui, los espacios donde se producen los conflictos entre las diferencias, en este caso el espacio simbólico e imaginario de la

<sup>48</sup> En el mundo andino, desde el período preincaico, se consideraba que la cabeza contenía todos los conocimientos y emociones de la persona o animal. De alguna manera en la cabeza estaba el alma del ser, por ello era tan relevante no perder de vista ni las cabezas de los enemigos, ni la de los seres queridos o integrantes de una comunidad, así como sus cabellos, cuyas hebras eran también representativas de los caminos andados y de los saberes alcanzados por el ser (Arnold, Yapita y Espejo, *Hilos* 64-84).

memoria, vendrían a constituirse como lugares en los que siempre permanecen, en tensión, las realidades que se contradicen o chocan por algún motivo:

Lo esencial [...] es el movimiento de la parada, de la detención, en que el medio queda expuesto como una zona de indiferencia —como tal necesariamente ambigua— entre dos términos opuestos [...].

La oposición que esta [dialéctica de diferencias] implica no es dicotómica y sustancial, sino bipolar y tensiva: los dos términos no son ni suprimidos ni constituidos en unidad, sino que se mantienen en una coexistencia inmóvil y cargada de tensiones (Agamben 31-32).

Para la subjetividad poética de la obra de Wiethüchter, la única manera de reformular el entendimiento y dirección de su realidad cotidiana es devolviéndole a su pasado y al pasado de su comunidad la posibilidad de un futuro<sup>49</sup>. Romper con la imposibilidad de la simultaneidad espacial y temporal dentro de la lógica occidental para llegar a esa *suspensión* de la dialéctica en la que, a través de su mirada poética —ese viaje intermitente a las raíces de la memoria que es su poesía—, puede llegarse a aprehender un espacio manchado de imágenes anacrónicas y múltiples. Un espa-

<sup>49</sup> Es decir, tal y como Cusicanqui explica el aforismo aymara *Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani*: “Mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro” (Cusicanqui, Sociología 12). El futuro, por tanto, como realidad averiguable no existe en última instancia, no es posible; es un espejismo que se aleja siempre que nos acercamos más a él. Por ello, se camina en el presente a través de lo que sí conocemos, de lo que recordamos, de aquello a lo que devolvemos la vida, que es el pasado: es necesario fracturar la linealidad espacio-temporal para comprender hasta qué punto el pasado constituye nuestro futuro, y mirar hacia adelante significa tener en los ojos las imágenes del pasado. La propia Cusicanqui relaciona esta idea con Walter Benjamin y su idea de “imagen dialéctica”, por ello las ponemos en común en el marco teórico de este trabajo. Consúltese la siguiente entrevista a Cusicanqui para el programa “Revista de la Universidad”, del canal TV UNAM, para ahondar en estas nociones: <https://www.youtube.com/watch?v=pHJkCqe2gAk&t=196s>.

cio *ch'ixi*<sup>50</sup> de vivos y muertos, donde los contrarios se encuentran y enredan, como ocurre en *El rigor de la llama* (1994) con el mar y el desierto, o la espesa vegetación del bosque y la aridez y nieve de las montañas. O los cuerpos que se abigarran en ese momento dialéctico, que nunca es de fusión completa, pues siempre se mantiene la diferencia del otro.

Centrémonos ahora en la obra *El rigor de llama* (1994) para comprender de un modo más detallado cómo conviven estas imágenes en suspensión en el imaginario mítico que recrea la subjetividad, y cómo ella misma las insufla de vida y movimiento para mirar mejor hacia su presente histórico. Este poemario es, desde nuestro punto de vista, aquel en el que de una forma más intensa la realidad y el presente inmediato irrumpen en el poema para bañarse de los símbolos que se trenzan en el espacio de la imaginación.

A lo largo de los siguientes párrafos vamos a comprobar que en *El rigor de la llama* (1994) todos los elementos anteriormente mencionados se despliegan e interrelacionan con una fluidez sorprendente, a la manera de un poema-cumbre, de una obra en la que el resto de los poemarios se ven reflejados, como si fueran los extendidos brotes de un rizoma, independientemente del momento en que las obras fueron concebidas.

Frente al mar, con una piedra que arde entre las manos de una niña en la memoria de una voz de mujer, se abre el extenso poema. Es un comienzo tan fantástico como mítico, por su carácter originador de sentido y su intermitente suspensión de las lógicas de la

<sup>50</sup> A diferencia de lo que conocemos como “mestizaje”, en su sentido más oficial y hegemónico, es decir, de fusión de identidades diferentes en favor de una de ellas, lo mestizo *ch'ixi* sería una metáfora constituida por una superficie manchada con colores opuestos (blanco y negro), que, aunque de lejos pueda percibirse como una superficie de un color diferente (gris), de cerca permite apreciar de forma claramente diferenciada los colores que la componen. Es decir, en el contexto contemporáneo aymara, lo *ch'ixi* permitiría diferenciar la identidad india tanto en la realidad material boliviana como en el lenguaje o en los imaginarios, contrarrestando a ese mestizaje institucional que “declara a lo indio fenecido y parte del pasado”.

realidad: la piedra y su transformación en fuego se tratan de hecho del nacimiento del lenguaje para la niña. Comienza el poema con ese encuentro, de ese tacto, y nace también su primera pregunta —“¿Y existe acaso el fuego para mí?” (10)—, que aún no sabe hacia qué lugares la va a conducir.

El fuego que se enciende es el primer resplandor, el primer signo de los tres estados por los que los seres están moviéndose constantemente: la muerte, la vida y el camino. O, también, el pasado, el presente inmediato y el futuro. Es decir, la percepción de la llama es la certeza de que están en funcionamiento los tres flujos de existencia, que son dinámicos y reversibles, y que se necesitan entre ellos para asegurar el equilibrio, según la mirada andina tripartita de lo existente.

Esperé una señal  
 un signo, un sueño, un cometa  
 para echar a andar, me dije [...]  
 y era alumbrar  
                   con un relámpago  
 un abismo  
 y era bajar  
                   y forjar  
                           y subir  
 tan solo para poder morir  
 junto al fulgor de esa luz  
 en cautiverio (11).

“Bajar, forjar y subir” es el proceso que experimenta la voz poética en este viaje. Podemos pensar que ese primer escenario corresponde al del recuerdo del origen del fuego, cuando era una niña, frente al mar. Pero este lugar, en una especie de salto o intervalo, es también mostrado como un desierto donde solo sucede el silencio, que le es anunciado por la luz oscura del fuego. En este primer momento, la niña no sabía “quién era” ella, ni “quién sería” ni “sabía decir”, ni “tampoco reír” (10), es decir, está en el albor del nombre que referencia, de la comunicación, pero ese albor es en un espacio vacío, donde el silencio persigue a quien interrumpe

su transcurso. Este momento de primera soledad es el del “Desasosiego”, ante el vacío de refugios, de moradas, de espacios habitables y ante la consciencia de que en ese espacio la otredad es ella misma, subjetividad que en su nombrar sutura la coherencia de ese lugar desértico y silencioso.

Para escapar a esa soledad, la subjetividad desciende, como ocurría en *La lagarta* (1995); baja al “sótano” de la noche, atravesando sus grietas, su abismo, que no es otro que el del miedo, portal o umbral hacia una ciudad olvidada entre escombros, cuya luz es aún más oscura y en la que el nombre yace en un armario de olvidos:

A tientas

me adentro en las grietas  
 como en mis llamas  
 adornada de voces antiguas  
 como de guirnaldas  
 camino entre los escombros  
 de una ciudad sin lámpara  
 las cosas idas  
 una carta  
 un nombre  
 un armario de olvidos (*El rigor* 13).

Ya mencionábamos en un epígrafe anterior que, para Laura Cerrato, tanto el “nombrar” como el “desnombrar” son dos modos de poetizar que habitualmente están presentes en un mismo trabajo sin resultar contradictorios, ya que, si el primero afirma la condición invocadora y especificadora del nombre, el segundo tendería a restar esa especificidad para encontrar el sentido primigenio que se oculta tras las cosas nombradas y que las unifica en un Todo indiscernible, tendería a buscar “la pérdida de lo que distingue [...] en aras de algo que ni el poeta conoce del todo” (3).

Pese a esta diferencia clave, tanto el nombrar como el des-nombrar intentan otorgar a la palabra una potencia significativa. Sin embargo, esa escisión entre la concepción unitaria o la concepción fragmentaria de lo real pesa, así como la capacidad



Como vemos, en este lugar el nombre se deshace a causa de un mar violento e impasible, noche marina que pudiera ser el olvido del perfil, de los claroscuros, de los matices del nombre y sus múltiples sentidos; el olvido de ese infinito dividir que construye el lenguaje sobre lo real.

Para recordar será necesario hacer preguntas, buscar. Esta búsqueda del nombre y su capacidad iluminatoria y transformadora del mundo, su capacidad para otorgar voluntad a las subjetividades la que marca el ritmo en *El rigor de la llama* (1994)<sup>51</sup>. Por ello mismo, y para alcanzar esa “luz luminaria”, y no “luz oscura” como la que existe en los niveles “subterráneos” a los que desciende la voz poética, el desnombramiento y el encuentro con el silencio serán procesos necesarios en la travesía de la subjetividad.

Después de esos procesos el nombre recordará su travesía, su “viaje inmóvil” al origen del sentido a través de los huecos que se sienten colectivos y humanos, huecos que son *pathos*. Huecos que son intervalos cristalizados de memoria histórica, como dirían Agamben, Benjamin y Cusicanqui: el dolor, la soledad, la pérdida, el olvido o el miedo, ese “umbral de tantos templos/ la gran partera” (*El rigor* 12). La palabra mítica e invocadora se “sobreimprime” en los lugares que habitamos, que habita la subjetividad del poema, para hacerlos un poco más “refugio”, un poco más “luz” y ganas de vivir, y concebir así a la muerte como un enemigo inevitable, que en cierto momento deja de ser nuestro enemigo.

Ese carácter destructivo-constructivo tiene mucho que ver con la noción de “Pachakuti” andina. La propia Blanca Wiethüchter la explica de esta forma:

“[La] escritura demoledora puede, sin forzar, ser entendida como parte del pensamiento andino en relación al milena-

<sup>51</sup> “En un andar del silencio/ comienza el mundo/ en un olor a fuego/ en una hoja/ en un cambio de sábanas/ en una gana de hacer cosas/ no siempre precisas” (*El rigor de la llama* 59).

rismo. El mundo está “al revés” y la destrucción es poner en obra un “Pachakuti”, el paso de una edad a otra, que es en lo andino, como en obra, un cataclismo cósmico. Pero esta destrucción se hace imprescindible para la regeneración. Es, pues, el paso de un valor negado por otro: el comienzo [...] Y este cambio —y esto es lo importante— puede ser producido” (Wiethüchter 1986: 171).

Interpretando fielmente sus palabras, todo el poema puede leerse como un ritual de “Pachakuti” interno y externo, de la voz poética y su subjetividad hacia el mundo en que vive, la pérdida en un laberinto de niveles y tiempos cruzados, como las mujeres (aparentes madre, hermana y novia al mismo tiempo) que salen del mar impasible para hacer sangrar al verbo y deshacer sus hilos. La hermana pregunta, como si se tratara de ella misma en un espacio-tiempo detenido, en esa suspensión de la dialéctica de las imágenes.

El poemario parece querer poetizar el aforismo aymara antes mencionado, que dice: “Mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro”, pues sintetiza la consciencia de un “sentido suplicante” bajo las formas del lenguaje cotidiano, enajenado de su posibilidad metafórica: “¿Qué sentido dormido/ debajo de cuál sentido suplica?” (20). La piedra que ayuda a otra piedra para “hacer camino” no es más que la piedra que la niña tiene entre sus manos al abrirse el poema, es decir, la imagen cristalizada del pasado devuelta al movimiento y la vida de los flujos del presente.

No sería entonces la respuesta a esas cuestiones que plantea la voz poética, sino la formulación de estas, es decir, la arquitectura laberíntica del poema y sus vacíos y ausencias (esos umbrales en los que se inserta la subjetividad), la que en sí misma construye un sentido, un espacio que habitar. Ese sentido entonces no está fuera, no está en el exterior referencial del lenguaje:

Las estructuras desnombradoras fuerzan o destruyen la relación entre el poema como un todo y la realidad exterior a ese poema, que adquiere así la categoría de primer término no dicho de la metáfora que el poema forma con esa realidad exterior a él (Cerrato 99-100).





heterogeneidades conviven en un mismo espacio-tiempo. Y apuntábamos, por ello mismo, que ambas ideas resultan relevantes a la hora de entender la voluntad en la poética de Wiethüchter por hacer de los espacios, tanto los representados como los generados a través de la imaginación, lugares de encuentro y de flujo entre otredades.

Sin embargo, como explica la propia Cusicanqui en sus obras y entrevistas, hay una diferencia fundamental entre el concepto de la “morfología abigarrada” y el de lo *ch'ixi*, que lo sitúa en una línea de análisis mucho más cercana a las teorías contemporáneas europeas de la dialéctica, de la imagen y del arte en general, como las de los ya mencionados Rancière, Agamben o Didi-Huberman, o, también, como veremos, las del historiador del arte alemán Hans Belting, caminando conceptualmente junto a la estela teórica de Walter Benjamin y Aby Warburg acerca del montaje y la memoria histórica.

¿En qué consiste esta diferencia que afecta directamente a la configuración de una imagen tanto de la forma y estética de lo social como de la forma y estética de las obras de arte (en este caso de la poesía de la escritora boliviana), así como al sentido del espacio y de las relaciones intersubjetivas que surgen en él?

La escisión entre una y otra noción estriba en la necesidad de prolongar o no ese momento en el que las comunidades, sus símbolos y modos de organización social salen de ese “subsuelo” a los que han sido relegados para enfrentarse con las formas, flujos y modos de organización social de otras comunidades o individuos. Es decir, la clave que distingue al momento de “abigarramiento” del momento *ch'ixi* es que, mientras que en el primero hay siempre una tendencia necesaria hacia la unidad, en términos de homogeneidad, de las diferencias que se encuentran, en el segundo esa especie de tensión de contrarios o de heterogeneidades abre precisamente una posibilidad nueva de articulación de las singularidades (o una articulación del imaginario singular, en el caso del encuentro entre imágenes de la memoria) en los espacios comunes.

Para Luis Tapia, el abigarramiento o la formación abigarrada sería “un guiñapo de fragmentos”, “la densidad de lo desarticula-

do” (102), en cambio, para Rivera Cusicanqui, esa densidad sería más bien una multitud de subjetividades y de pequeñas comunidades, y esa desarticulación un incesante movimiento positivo de tensiones y de entrelazamientos que nunca llegaría a dar lugar a una síntesis ni a una fusión. De otra manera, generaría un tejido constelar de imágenes, símbolos y modos de organización identitarios que no dejarían de dinamizar sus relaciones, siempre en autocuestionamiento.

Desde los conceptos *benjaminianos* que retoman los filósofos contemporáneos, en las teorías europeas antes mencionadas el arte vendría a ser un espacio donde la suspensión de la dialéctica de las imágenes sería posible, lo que equivaldría a decir que, en sus diferentes manifestaciones y medios, el arte replegaría mediante las imágenes y la imaginación la posibilidad de que una singularidad albergase a otras singularidades. De que en un mismo espacio ocurrieran múltiples espacio-tiempos, múltiples subjetividades, y de que un conjunto no fuera equivalente a una totalidad de cosas.

Precisamente, como veremos a continuación, la poesía de Blanca Wiethüchter no es sino un constante y obsesionado movimiento, es decir, un ritual en el cual el cuerpo de la subjetividad que habita los poemas, y que a su vez genera el espacio sobre el cual ocurren las imágenes en el poema, se vacía para, a modo de una construcción arquitectónica —o a modo de un singular poema— albergar esa coreografía de imágenes anacrónicas y de espacialidades distanciadas, imágenes de muertos y de alteridades. En definitiva, para ser lo que Hans Belting llama el médium o huésped que hace que las imágenes puedan llegar al cuerpo-mirada de los otros que las apprehenden (2005).

Lo que planteamos en este capítulo es que la poesía de Wiethüchter encarna la utopía *ch'ixi* que Cusicanqui defiende como posible, y, más aún, como necesaria, al hacer la voz poética de su cuerpo y de los espacios poéticos (la ciudad, la casa, el templo, las vías subterráneas pero también la propia arquitectura del poema sobre la página) una suerte de recipientes o receptáculos temporales, de estructuras construidas que, con urgencia y precariedad, se esfuerzan por abrigar,

expresar y comprender a los otros y a las imágenes del pasado<sup>52</sup>. Se esfuerzan por darles vida y movimiento mediante, paradójicamente, la cristalización o suspensión del espacio-tiempo, durante la danza que termina siendo el poema, para después regresar la subjetividad a su propio cuerpo, al territorio sobre el que camina, a los espacios cotidianos que habita y en los que se comunica con los otros.

Vendrían a ser, de esta manera, y como decíamos anteriormente, una subjetividad y un presente espacio-temporal en intermitencia; una singularidad que, haciendo de su cuerpo, así como, en paralelo, de su lenguaje simbólico, un constructo habitable, consigue hacer del territorio y de las moradas que en él se construyen lugares reversibles, habitáculos de imágenes dinámicas y heterogéneas. Formas singulares que sujetan —formas *subjetivas*—, que permiten concebir esa morfología ambigua de lo social abigarrado no como una desarticulación del espacio común sino como una construcción reversible —interválica pero fluida— de tensiones simbólicas y espacio-temporales.

La naturaleza “constructiva” y edificadora de su poesía atraviesa, como hemos visto, toda la obra de la escritora, pero los poe-

<sup>52</sup> Jacques Rancière ha trabajado en numerosos ensayos en la capacidad de las consideradas “artes menores”, como las artes —o artesanías— decorativas o la danza, para manifestar la “vida de todo” y “de todos” desde una vida singular, es decir, en la capacidad del arte para ser “social”. En el caso de las artes decorativas, Rancière las vincula, siguiendo al teórico John Ruskin, a la arquitectura (Rancière, *Aisthesis* 158-181), entendida esta como la podrían entender los arquitectos y pensadores Mathias Goeritz, en el México de mediados del siglo XX, o Juhani Pallasmaa en la época contemporánea; es decir, como estructuras cargadas de pathos o emociones que abrazan a las personas que se adentran en ellas, que abrazan sus vidas y que expresan, al mismo tiempo, la experiencia, emociones, símbolos e imágenes de las vidas singulares que han participado en la construcción de ese espacio habitable.

En este mismo sentido es como consideramos que Wiethüchter concibe el espacio poético y también su propio cuerpo, que ella metaforiza una y otra vez como territorio y como una especie de “templo imperfecto” (en tanto que subjetivo) en el que las imágenes de los muertos y de las divinidades recobran sus vidas.

marios *El verde no es un color (a la luz de una provincia tropical)* (1990), *Qantatai (Iluminado)* (1997), *Luminar* (2005) y *Ángeles del miedo* (2005), ya en la última década de su producción, creamos que la ejemplifican de un modo más intenso.

Comenzando por *El verde no es un color* (1990), se trata de un poemario-viaje que esta ocasión ocurre no solo imaginaria sino también físicamente, pues la subjetividad se desplaza hasta la provincia tropical de Santa Cruz, tan diferente del Altiplano que ella conoce: “*Cuando desnuda, mi alma/ se mostró/ dividida/ taciturna y miedosa/ dejé la montaña y /me fui a vivir entre los árboles/ —invulnerables— pensé/ al verlos en las avenidas/ hermosos y sencillos*” (*El verde no es un color* 111).

La ciudad a la que llega es de un verde profundo que parece inagotable; se encuentra repleta de árboles y de una vegetación densa que termina expandiéndose sobre el espacio urbano, como si impusiera ese verde que porta sobre los edificios, avenidas y casas construidas por la mano humana sobre el espacio. Por este motivo, la subjetividad, que vincula siempre la fuerza de la naturaleza a la fuerza de las imágenes de los antepasados en la memoria, cree que de este “claro y luminoso lugar” podría “despertar la memoria”, ya que, para ella, se encuentra “*oculto en otra antigua vida*” (111)<sup>53</sup>.

La subjetividad encuentra en este lugar, en el que la construcción humana y la abrumadora naturaleza se abigarran, una posible morada, un espacio que quizás también ella podría habitar: “*Esto es morada de reyes/ —me dije— al tercer día/ ¿podrá ser la mía?*” (*El verde no es un color* 112). Se adentra, así, en una especie de “ensueño” que ella llama “otro sueño”, pues la diferencia respecto a las imágenes de la realidad imaginaria a la que accede en los otros poemarios es palpable. Aquí no es la noche sino el intenso y casi interminable día, con su luz, con su verde y con su azul inmensos, el que hace replegarse a las

<sup>53</sup> Y ya hemos visto que, para la filosofía andina, tanto quechua como aymara, la relación entre el espacio, la identidad y la memoria es crucial.

formas o estructuras de la realidad material, como si hubiera en ellas la posibilidad de “hacerse reversibles” y conceder a la subjetividad que las habita otro tipo de mirada, otra manera de conocer.

De esta manera, a lo largo de la obra la voz poética se empeña en comprender la diferencia que la separa de los otros, y lo hace mediante el inventario de las imágenes que observa e imbuyéndose ella misma de ese espacio que le es impropio: de esas subjetividades que invocan a dioses que no son los suyos, de esos colores llamativos e interminables que se contraponen con el blanco de la nieve en las cumbres del Altiplano, el gris de la piedra, el rojo del ceibo o el marrón oscuro de las montañas.

Mirando miro y veo  
 y crezco creciendo  
 en asombros contemplo:  
     pájaro y no astro  
     el hijo del sol  
         tinto el antifaz  
         encarnado el cuerpo  
                 vuela  
 enciende el aire  
 arde el azul (*El verde no es un color* 115).

Solo, entonces, en ese proceso, solo en ese movimiento de acercamiento y de vaciamiento del espacio poético y del cuerpo de la subjetividad, cristaliza la comprensión de las imágenes extrañas, ajenas, diferentes, solo dejando que ellas “edifiquen” la estructura del poema, pues así es como asoma en esa cavidad el sentido de la vida de todos, de una sociedad *ch'ixi*. De esta manera, el espacio poético no se vertebra a través de la nocturnidad ni de la piedra, sino de los caudalosos y terrosos ríos y de la luminosidad del día. El águila o cóndor y el reptil, divinidades del “mundo de arriba” y “del mundo de abajo” para la mitología andina, se abrazan (se enfrentan) al mediodía, “transparentes en el azul” (*El verde no es un color* 116). Y como estas divinidades animales y vegetales, la voz poética se abraza, en un movimiento que se cristaliza en la forma del poema, con esa realidad que se encuentra:



afirma que “se han dormido hasta el olvido/ los cantos del interior” (*El verde no es un color* 126).

Las estancias y estructuras en las que permanece durante su viaje simbolizan también esa angustia que siente la subjetividad ante el olvido de las personas de su propia memoria, y, sobre todo, ante la falta de voluntad para construir espacios que cuenten con la identidad de la comunidad a la que van a servir para ser habitados. Es decir, la voz poética se encuentra encerrada en espacios sombríos, en “cuartos de paredes altas y blancas” (132) que están hechos para ocultar las emociones de las personas que los habitan (esa imposibilidad de llorar en las casas blancas que veíamos en el poema anterior).

La imponentia del paisaje (“Aquí/ donde crecen los mangos y los papagayos/ donde año tras año se desborda el río/ y el verde no es un color” (137)) y las políticas para el olvido han llevado a ese conjunto social a un estado de abigarramiento, en el que ese grito reprimido en los cuartos sombríos, hacen que, cuando llega la subjetividad, la imagen de la ciudad también vive una transformación: la metamorfosis se produce mutuamente, entre ella misma y la ciudad.

Al final, la subjetividad reconoce en las imágenes de un “allá” otra mirada y otra comprensión de la relación entre el territorio y los seres que lo ocupan, que construyen en él sus moradas; una relación de “fervor” y de comunicación con la montaña que se explica a través de los caminos y vías subterráneas que las comunidades han construido entre las montañas y la ciudad. Este “allá” no es sino la ciudad en el Altiplano de la que procede (aunque no la nombre en este poema, en otros sí es mencionada como La Paz), “allá lejos del verde”.

Por este reconocimiento que hay al final del poema, a modo de anagnórisis, hemos de pensar que, para que la voz poética haya iluminado en su memoria las imágenes de otro paisaje, de otro espacio conocido y generado por la imaginación diferente al espacio habitado en el presente inmediato (la ciudad de Santa Cruz), ha sido necesaria la incorporación de la alteridad alejada tanto temporal y espacial como simbólicamente en el cuerpo de la

subjetividad. Es así como contemplamos en sus obras una capacidad de reversibilidad de las estructuras poéticas, y, sobre todo, una capacidad para hacer complementarias las imágenes y los espacio-tiempos que terminará haciendo cristalizar, al final del poemario (de nuevo, un poema largo constituido de fragmentos), ese momento suspendido en la danza entre el cuerpo y las imágenes.

Si damos un salto de este final de reconocimiento hacia “lo propio” en *El verde no es un color* (1990) a *Qantatai* (1997), rápidamente nos damos cuenta de que ambos comparten un fuerte impulso ritual; están repletos de referencias concretas a elementos de la mitología tropical y altiplánica, respectivamente, así como establecen un diálogo entre la voz poética y la ciudad. Pero las diferencias son también muchas, pues en *Qatantai* (1997), la voz poética percibe y aprecia la ciudad como una especie de “nido”, como el que el pájaro “chiruchiru” hace sobre las ramas más altas de los árboles, para sentirse protegido.

Según esta metáfora del nido, en la que se juega también con su forma entrelazada por diferentes ramas y espinas, la característica principal que se cobra la ciudad desde la voz poética sería la de la protección y la seguridad en los huecos y cavidades generadas por las singularidades, un carácter que ya destacábamos también en la naturaleza de los mitos. Por ello, el poemario se abre con un ritual de invocación a la Pachamama o “*ch'alla*”, en el que se le agradece a ella y a otras divinidades de las montañas, como las llamadas “achachilas”, y a las mujeres ancianas o abuelas “awichas” del *ayllu* no solo por darle protección a la comunidad sino por permitirle alimentarse de los frutos de la cosecha, todo ello humedeciendo la tierra con alcohol. Así, el poema se abre con la embriaguez de los cuerpos que danzan y cantan, con la embriaguez de la tierra y de la ciudad-nido que los cobija: “Alcohol tomaremos/ Alcohol beberemos/ para abrir las sendas de la memoria/ para seguir las huellas de tus caminos” (16). Finalmente, es el propio poema el que se embriaga, ya que rebasa su propio espacio de aparición con la dislocación de los versos sobre la página, al estilo en que se presentaban los poemas en *Noviembre 79*.

Entonces, la invocación y su lenguaje consisten fundamentalmente en una ordenación en el espacio, pues la voz poética, desde un sujeto plural y la ciudad en la que se encuentra ahora (La Paz), se dirige hacia los espíritus que viven en la “propia entraña” urbana, hacia su adentro, que es realmente, como vamos descubriendo en el poemario, la montaña del Illimani.

La voz poética le pregunta a la ciudad de La Paz, o Chuquiago, y también después a las montañas: “¿Acaso sólo eres paisaje?” (*Qantatai* 20), pues ahora les infunda a esas imágenes un movimiento, una capacidad de ver y de caminar “con los pies del que camina” (ibid.). Las imágenes corpóreas de la ciudad (“¡En el espíritu de tus manos calientes / dejamos nuestra memoria” (ibid.)) y también de las montañas, imágenes que la abrigan, que la abrazan con sus manos, y a las que ella pide, ya desde su propia singularidad, que la acaricien<sup>54</sup>, nos van a anunciar la concepción del cuerpo como esa estructura que alberga las emociones y un entrelazamiento o anudamiento, a modo de quipu, entre complementarios.

Pero es sin duda el poemario *Luminar* (2005) el que alcanza más que ningún otro no solo la reversibilidad o “capacidad plegatoria” de ese movimiento imaginario en la superficie del poema, sino aquello que el filósofo y arquitecto Juhani Pallasmaa denomina como la “búsqueda de lo háptico” o de la “hapticidad” de las estructuras construidas en el arte y la arquitectura (80-93). Esto es, la búsqueda por hacer del espacio arquitectónico, ya sea en la realidad material como en la superficie simbólica que al final constituye el poema, un lugar para la experiencia de lo múltiple, lo simultáneo, lo que hemos ido denominando, desde la perspectiva aymara, lo *ch'ixi*.

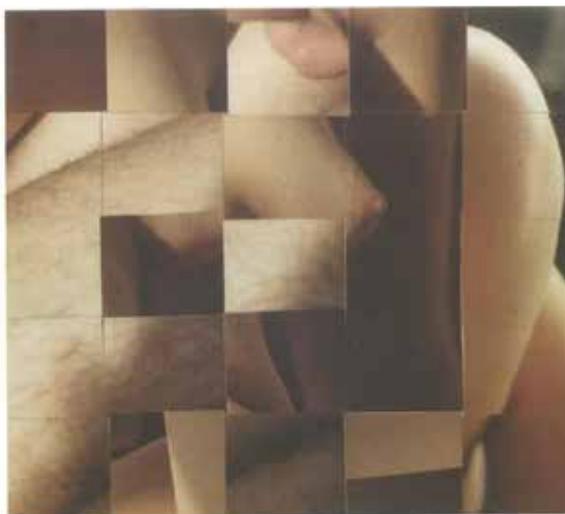
<sup>54</sup> La voz poética pide una y otra vez, con ese lenguaje invocador, que “se junte lo que fue separado”, que *la ciudad la acaricie*, pero lo ruega, siempre, desde el espacio de la comunidad, pues la ruptura de la articulación de lo común, del contacto, hace imposible tejer o hilar su propia vida singular: “Haz nudo conmigo/ estoy tan sola aquí/ ata tus cabos a los míos” (*Qantatai* 24).

La hapticidad en una estructura es la primacía en su construcción de la taticidad, de la generación de un movimiento de cercanía e intimidad entre el cuerpo y el espacio; un constructo háptico, una ciudad háptica, un montaje o disposición de imágenes en el espacio poético háptico (como la poética que hemos estudiado desde el textil andino) vendrían a ser, así pues, una fuerte contrapartida para la arquitectura funcional, visual y plana de este tiempo de avasallamiento tecnológico y crecimiento urbano. Pero es también una resistencia ante la comprensión de la escritura como una herramienta hegemónica que distancia al cuerpo singular de los objetos, un punto de inflexión fundamental de cara a los siguientes capítulos de esta investigación.

Mediante la consideración de esta hapticidad como motor y origen del sentido de la obra de arte, podríamos, como Rancière, percatarnos de que es un despropósito establecer una jerarquía e incluso una distinción entre las diferentes artes contemporáneas, pues en términos de espacialidad y de hapticidad, la danza, la artesanía textil o decorativa, la arquitectura, ¿acaso no hemos visto que han promovido un giro en la concepción estética y política (es decir, la ética sobre lo común) del arte? Aquí podemos entender el poemario como un “evento arquitectónico”, en el sentido en que Pallasmaa lo define, es decir, no como un poemario que describe al detalle la apariencia ni estructura de la ciudad o de sus habitantes, sino que muestra *el movimiento* y la transformación que vivencian las singularidades al salir, entrar, caminar a través de esos constructos materiales e imaginarios que configuran en gran medida su identidad colectiva (Pallasmaa “Tocando el Mundo”).

*Luminar* (2005) conjuga, precisamente, la fotografía y el collage con la poesía y la disposición arquitectónica al colocar los elementos en lugares específicos con un determinado fin poético. Es una obra de arte *ch'ixi* en sí misma, y más aún, si cabe, que las demás, ya que en ella los cuerpos están imbricándose mediante la pixelación de las fotografías, como si fueran mosaicos de un espacio-tiempo capturado, y el entrelazamiento de esas partes corpóreas, confuso pero distinguible, hace de ambos un conjunto *ch'ixi*.

El poema como superficie o estructura, un edificio-morada, se elabora mediante el movimiento que se produce de izquierda a derecha en la página (de las imágenes a los versos) y de derecha a izquierda (de los versos a las imágenes).



(*Luminar* 8. Imagen en la página izquierda)

Enuncia una de las voces del poema: “Tu ojo con mirada de amor ha penetrado en mi ojo abierto” (*Luminar* 13); “Antes de ti, el mundo giraba trastornado/ las cosas sin lugar no eran cosa alguna [...]. / Oh, dulce amor/ tus manos en mis manos/ deseando han engendrado mundo” (15). Ese anudamiento entre las fotografías y los versos provoca un montaje, tal y como lo hemos explicado desde Didi-Huberman, o un *médium*, desde la perspectiva de Belting, de “visiones periféricas” (Pallasmaa 92). Un entrelazamiento de múltiples estímulos que se autorreferencian y que envuelven al lector/observador, haciéndolo parte de la composición, en una especie de ritual erótico entre los cuerpos de las imágenes, que están siendo, junto a las voces de los poemas, conscientes el uno del otro.

La capacidad táctil, entonces, que se cobra ahora la mirada tiene que ver con la posibilidad de la singularidad para articularse con otras singularidades, con otros cuerpos y otros espacios, haciendo así, de su propio cuerpo, un lugar para la generación de la identidad, la memoria y la imaginación en-común; un lugar desde el que mostrar el mito del origen del mundo.

Hemos de anotar, además, que las fotografías no están realizadas por Wiethüchter, y sin embargo el montaje entre imágenes y versos sí está realizado por la mano que los ha dispuesto de forma conjunta en las páginas, pues es de esta manera como la voz poética puede afirmar al tú, al que ama, que “pulsa el mundo con mano fuerte para disponer otro aire en el rumor de las horas, otro olor en el polen de la vida” (*Luminar* 11). Es decir, puede mostrarnos a los lectores/observadores que, como afirma Pallasmaa, sin el tacto no seríamos conscientes ni de nuestra existencia en el mundo, en nuestro espacio concreto y singular, ni tampoco de la existencia de los otros y del espacio que generan.

Hacer del arte, como hace Wiethüchter en esta y otras obras, un lugar para los diferentes cuerpos y los espíritus, para el encuentro carnal y el espiritual (las fotografías y los versos) se trata justamente de construir un edificio, una especie de templo, en el que la cercanía y la intimidad de las singularidades hace que una estructura *ch'ixi* sea posible. Que el sentido de la propia identidad florezca en el momento en que amamos y (ad)miramos, como dice Pallasmaa, “la sonrisa de un extraño” o “la majestuosidad de las montañas”.

Al exponer los cuerpos en su intimidad a través de esa pixelación y entrelazamiento de las partes, al mostrar los pezones de los pechos de la mujer y los del hombre en un mismo y muy cercano espacio, el pelo erizado y oscuro junto a una rodilla lisa y brillante, se produce la sensación de que hay una multitud de cuerpos encontrándose, como si se tratara de un eco del encuentro entre esos dos cuerpos:



(Luminar 24. Imágenes plegadas al final del poemario)

Afirma Pallasmaa: “Mi cuerpo es verdaderamente la nave de mi mundo, no en el sentido de un punto de vista de la perspectiva central, sino como punto de referencia, memoria, imaginación e integración” (88). Entonces, si, como hemos dicho, el propio cuerpo se llena del cuerpo del otro en el momento del encuentro en ese espacio construido, la nave del mundo de la subjetividad ya no será solo la de su cuerpo, ni tampoco su único punto de referencia, ni su memoria la única que lo habite, sino que será capaz de albergar también otras memorias, otros cuerpos, otros espacios.



Si tú te mueres primero amar  
 ay, si tú te mueres primero  
 si eso ocurriera ya no habría árbol que tocara el cielo  
 ni puerta que mirara al campo  
 y la calle se truncaría con el sólo andar de mis pies.

(Luminar 18-19)

Como podemos ver en estas dos páginas, fotografía y versos abigarrados, Blanca Wiethüchter está, por lo tanto, añadiendo mundo(s) al mundo propio. Esta poética, por tanto, de los intercambios corpóreos y espaciales entre las imágenes del poema,

pero también de la estructura que estos intercambios generan hacia afuera, hacia la realidad material del lector/observador, es una poética de la invitación para construir con las emociones un espacio para la comunicación y el placer: una arquitectura de la lentitud, de la intimidad y, por supuesto, del recuerdo del origen o sentido del habitar.

## NOTAS FINALES

La labor artística de Blanca Wiethüchter se confirma como una de las más relevantes en el panorama poético boliviano, no solo en el sentido de su propia creación literaria, sino en el de su constante voluntad crítica para con la comprensión del desarrollo y evolución de la literatura boliviana, así como en la fuerte influencia que dejará su obra en la poesía posterior.

A partir de una indagación profunda en los artículos y ensayos de la escritora y de otros críticos de la literatura en Bolivia, en la primera parte de este capítulo se ha podido estudiar la estrecha relación poética que existe entre Wiethüchter y las obras que han ido configurándose como una parte constitutiva de la tradición literaria de su país. Entre las preocupaciones que Wiethüchter hereda de sus predecesores poéticos y que explora hondamente a lo largo de su producción se hace relevante el cuestionamiento del lenguaje institucional y oficialista, que, como hemos visto, ha bañado numerosas esferas de la vida cotidiana de las distintas comunidades bolivianas.

Este cuestionamiento se acompaña de una consciencia de la escritura, por parte de los poetas de la tradición y después por Wiethüchter, como un canal hegemónico, desde el punto de vista gubernamental e internacional que resulta ajeno para una gran parte de la población del país (comparado con los otros numerosos canales de expresión y producción artística, tales como el textil o la danza).

Así, tras comprender estas preguntas que la escritora se hace e insertarlas en ese marco amplio de su tradición literaria, se ha llegado a la conclusión de que, ya desde finales del siglo XIX, la poesía en Bolivia ha pugnado por establecer otros vínculos con la

realidad material que van más allá de la representación de acontecimientos históricos “nacionales” o de la mera expresión de los sentimientos y emociones de las subjetividades (las que pueden y quieren manifestarse mediante la escritura).

Al contrario, la poesía boliviana, a lo largo del siglo XX, vendría tendiendo puentes a otras artes y modos de expresión de las comunidades, menos canónicos y prestigiosos. La poesía de Wiethüchter, en concreto, hereda la pregunta poética acerca del textil andino como un modo de conocimiento del espacio común, de generación de nuevos medios vitales y de superación de acontecimientos bélicos para las comunidades, a través de la representación simbólica. También, de igual modo, la escritura se planteará como una expresión que asume unas preocupaciones políticas fundamentales: la de hacer visibles a determinadas comunidades o pueblos, otros modos de existir en el mundo, de relacionarnos con el pasado, y, sobre todo, la de resignificar el espacio, físico y mental, como lugares para la comunicación y la construcción de identidades compartidas.

En estudios como *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2002), Wiethüchter pudo hacerse muy consciente de que la historia de la literatura en su país se trataba más de una acumulación de problemas no resueltos y de una continuidad poética, basada en la reformulación y resignificación del lenguaje, que de una historia literaria constituida por tendencias estéticas, momentos y generaciones. Sin duda, en los siguientes capítulos será de interés examinar esta cuestión con mayor profundidad.

En el presente capítulo nos hemos planteado específicamente respecto a la obra de Wiethüchter cómo consigue mostrar la violencia y las relaciones de poder que subyacen al lenguaje y a su realidad histórica, pero sin hacer de su obra poética una especie de “estetización” de sus idearios políticos, como diría Rancière. Nos preguntamos para empezar cómo puede estar su obra lo suficientemente vinculada y lo suficientemente emancipada de su materialidad histórica; ser política y ser fantástica al mismo tiempo.

Este es el problema que abría nuestra crítica hacia su poesía y que hemos afrontado desde un estudio de la disposición poética de la ima-

gen. Creemos que la imagen constituye el componente fundamental de los modos de expresión, regeneración o creación de los imaginarios, que contribuyen enormemente a la articulación y visibilización de la comunidad, sin tener que hacer de ella un tejido impermeable. Teniendo en cuenta que los imaginarios vienen a ser entramados simbólicos que anudan a las subjetividades a los espacios comunes, una reformulación de esas redes simbólicas desde la experiencia vital de la voz de los poemas, que coincide en numerosas ocasiones con la voz de Blanca Wiethüchter, configuraría también nuevas posibilidades articulatorias de lo común. Es decir, nuevas fórmulas para desmontar las relaciones impuestas de poder, y esa posibilidad es la que hemos estudiado en la poesía de la escritora boliviana.

Para dilucidar cuál es el eje imaginario sobre el que se edifican los poemas de Wiethüchter, hemos analizado en qué medida la particular colocación de las imágenes en la superficie material y abstracta de los poemas conlleva una relación política, cuya clave hemos identificado en el vínculo que proporcionan la dinámica textil andina y los presupuestos filosóficos aymaras que permiten relacionar el espacio poético con las comunidades y el territorio.

En este punto, las teorías de los europeos Didi-Huberman y Rancière encuentran un lugar de profundo diálogo con el pensamiento de la socióloga Cusicanqui, pues para los tres las obras de arte constituyen un material primordial para la constitución de una memoria histórica compartida por los miembros de una comunidad, tan necesaria en estos tiempos de políticas “anti-política”, que promueven el olvido de los pueblos que luchan por mantener sus distintos modos de vida e impiden que se originen nuevos lazos entre las singularidades.

Desde sus tres aparatos teóricos, el montaje de imágenes, la estética relacional y la sociología de la imagen, respectivamente, se puede considerar poco útil la distinción jerárquica entre las distintas expresiones artísticas, y esto encaja con la tendencia orgánica de la poesía en Bolivia a asumir otros modos de expresión, como la danza o el textil. Ha de tenerse, por tanto, más en cuenta la labor creativa en la disposición y generación de nuevas rela-

ciones intersubjetivas con el espacio y los objetos de la realidad material, una observación que nos servirá de hilo conductor respecto a algunas de las producciones poéticas más relevantes de las décadas siguientes.

La poesía de Wiethüchter, al acoger conceptos andinos que implican un vínculo más equilibrado entre el individuo y el espacio que habita, encajaría en estas consideraciones estético-políticas del arte contemporáneo. Como decíamos, una de las ideas que nos han permitido explicar este nuevo vínculo y sus implicaciones políticas en los textos ha sido la de interpretarlos desde esa lógica del textil andino y el contacto entre emocional entre los cuerpos, visto desde la fenomenología *queer* de Sarah Ahmed. A su vez, hemos relacionado esta “teoría del contacto” de pieles con la contraposición propia del montaje según Didi-Huberman, pues en ambas disposiciones manuales de los elementos sobre el espacio yacería la crucial imagen del cuerpo que se aparece en el proceso de montaje, y que desestructura y transforma las relaciones que antes se daban entre esos elementos para la comunidad. Esta imagen profundamente fenomenológica tendrá también un fuerte calado en las escrituras de las siguientes generaciones, especialmente en la obra de las poetisas que estudiaremos a lo largo de esta investigación.

Lo que observamos en los poemas de Wiethüchter es entonces ese hacer aparecer una vida, mientras que muestra cómo está desfalleciendo otra. Además, en su poesía se muestra la violencia desde una poética que intensifica su relación con la memoria colectiva desde la similitud espacial entre la distribución de los versos sobre la página y algunas figuraciones de los tejidos aymaras, así como desde la visibilización de los rostros singulares y del aspecto de la comunidad que se resiste a desaparecer.

Pero la poesía de Wiethüchter, además de abrir su espacio para mostrar la violencia que sufren los cuerpos de las comunidades andinas mediante una estética de la contraposición y el juego espacial, cuestiona la narración mítica desde el punto de vista de su naturaleza “total”. La poeta pone en movimiento esa narración mediante la “secuencialización” o la creación de escenas y escena-

rios que surgen desde la memoria particular de la voz poética, en los que ocurren los sentidos que ahora ella otorga a las imágenes simbólicas del mundo andino, como la piedra, el agua, el fuego, las montañas, los animales sagrados... Pero siempre espacios e imágenes míticas en las que el tiempo no se detiene, sino que, más bien, se ven interrumpidos por la inminente presencia de lo real, es decir, por la aparición de escenas y objetos de la materialidad cotidiana de la escritora boliviana.

Ese rito de viaje hacia el origen del sentido metafórico del lenguaje y de la identidad de las comunidades indígenas, que hemos analizado en los poemarios *Territorial* (1983), *En los negros labios encantados* (1989), *El rigor de la llama* (1994) y *La lagarta* (1995), entra entonces en un movimiento interválico o de intermitencia que precisamente consigue aunar esas imágenes míticas a la vida singular que interrumpe el ritual del viaje a las entrañas del sueño, del mundo interior mítico. Este movimiento también entrelaza con cierta imprecisión o ambigüedad; nunca lo hace en un sentido total o unívoco, pues ambos espacios están siempre resignificándose mutuamente durante el intervalo capturado en los breves poemas.

Para esta lectura del mito que entrelaza lo singular de los recuerdos y experiencias vitales de la voz poética con lo plural de los símbolos andinos mediante esa danza “entre mundos”, nos han sido también valiosas las conceptualizaciones de Agamben y Rancière acerca de la poética del movimiento y de su suspensión dialéctica en la obra de arte, pues nos ayudan a comprenderla más como un estado constelar de imágenes y objetos que como un proceso de unificación de contrarios. Nos referimos a esa dialéctica sin síntesis que propuso Walter Benjamin y que Cusicanqui vincula al concepto *ch'ixi* aymara, tan relevante a la hora de comprender el valor del mito y de las imágenes de antepasados y familiares muertos en la comunidad sobreviviente que muestra Wiethüchter en su poesía.

En este punto del análisis, surge otra pregunta que nos parece determinante para desgranar otra de las claves poéticas de la

escritora: ¿cómo se muestra que esa suspensión del movimiento o encuentro en un espacio entre diferencias (imágenes, personas, espacios, tiempos...) nunca es una suspensión atemporal y estática, sino “una suspensión dinámica” que da lugar a lo *ch'ixi* en la poesía de Wiethüchter? Es decir, ¿cómo es posible que esas diferencias convivan o se encuentren en el espacio poético sin que terminen homogeneizándose?

En las obras de la escritora hemos considerado que se hace posible gracias a lo que hemos denominado las arquitecturas poéticas de las “formas subjetivas” y las “estructuras reversibles”; esto es, aquellas que, construidas por la voz poética durante su movimiento entre el espacio mítico y su materialidad histórica, “desesencializan” las imágenes que albergan. En el poemario *El verde no es un color (a la luz de una provincia tropical)* (1990), la llegada de la voz poética a una ciudad que no termina de comprender y la voluntad por conseguirlo hacen de la obra un encuentro que produce una transformación mutua, al mismo tiempo que afianza la identidad paceña o altiplánica de la subjetividad. En este sentido, el poemario muestra su carácter subjetivo, ya que el cuerpo de la voz poética en ese nuevo espacio parece suspender su identidad durante el tiempo que “dura” el poema, para retomarse al final de este.

Tanto la ciudad como el cuerpo se concebirán, entonces, como estructuras o arquitecturas reversibles que, para el caso de la ciudad de La Paz y del cuerpo de la voz poética, que es el que transita entre espacios materiales y mundos míticos, también serían formas subjetivas e intersubjetivas, como apreciamos fundamentalmente en los poemarios *Qantatai (iluminado)* (1997) y *Luminar* (2005). Más concretamente, esta última obra radicaliza lo que el pensador y arquitecto Juhani Pallasmaa denomina “hapticidad” de los constructos arquitectónicos, es decir, la naturaleza táctil, de contacto entre la subjetividad que se adentra en el espacio construido (en este caso, el lector que se adentra en el poema), las estructuras de ese constructo y las imágenes que ese constructo alberga.

Así, *Luminar* (2005) se compone de estímulos que se mueven entre las fotografías del abigarramiento de cuerpos que están palpándose, rozándose, en la página izquierda y los versos que entrelazan distintas voces en la página derecha. Se trata, en este sentido, de la realización poética de lo *ch'ixi* más clara y evidente, y casi no parece ser el antecesor de *Ángeles del miedo* (2005), pues en este último poemario, ya al final de los días de Wiethüchter, la poesía como refugio, como morada interna a la que poder viajar mediante el sueño y la imaginación es mostrada en su estado de mayor descomposición y enfermedad.

Pero también entonces, desde esas estructuras extrañas, casi ajenas, Wiethüchter es capaz de encender sus luces, hacer de su memoria singular, de sus experiencias no solo vitales sino fantásticas o ficcionales, las de sus viajes a las arquitecturas del sueño, un presente puro congelado y dispuesto a ser devuelto a la vida mediante el respeto y la atención de la lectura, así como de la puesta en valor de la palabra como un don para transformar lo que vemos en lo que queríamos estar viendo, en lo que está ocurriendo en algún lugar de nuestra memoria.



---

---

# CAPÍTULO 3

## CUERPOS DESORIENTADOS, MUNDOS ABIERTOS

### INTRODUCCIÓN

La imagen del cuerpo como espacio o del espacio como “área” cuyos contornos son cambiantes en función del movimiento de los cuerpos es un motivo que aparece con variantes en una parte de la poesía boliviana que se viene escribiendo desde los años 80 hasta nuestros días. Búsquedas de nuevos encuentros y desencuentros corporales que desafían las categorías temporales, espaciales, de género, étnicas e incluso de especie aparecen con fuerza en la obra de poetisas como Blanca Wiethüchter (La Paz, 1947), Vilma Tapia Anaya (La Paz, 1960), Marcia Mogro (La Paz, 1956), Paura Rodríguez Leytón (La Paz, 1973), Jessica Freudenthal (Madrid, 1978), Emma Villazón (Santa Cruz de la Sierra, 1983) o Valeria Canelas (1984, La Paz), por nombrar algunas de las voces en cuyas obras resuenan de forma más llamativa e intergeneracional estas problemáticas concretas<sup>1</sup>.

Dentro de los estudios críticos realizados en las últimas décadas acerca de las manifestaciones artísticas bolivianas desde mediados del siglo XX hasta inicios del XXI, el trabajo de Javier Sanjinés

<sup>1</sup> Como puede verse, la mayoría de las poetisas mencionadas nació en La Paz o ha desarrollado en su obra un fuerte vínculo con el territorio andino. Esta selección ha dependido directamente de mi especialización en esta área y mi mayor conocimiento de las obras y del escenario poético encajados en la ciudad altiplánica.

sobre la estética de lo “grotesco” apunta varias ideas que resuenan de forma indirecta, pero evidente, en la escritura de las poetisas mencionadas. Una de ellas tiene que ver con la propia concepción de lo “grotesco”, que sería para Sanjinés una respuesta estética y cultural a un tiempo histórico caracterizado por el autoritarismo político<sup>2</sup>. Este “contradiscurso” tiene como eje la corporalidad de la escritura y moviliza una transformación en el paradigma artístico y cultural que tiene importantes consecuencias en la subversión de un orden simbólico que hasta ahora daba muestras de estar subsumido a la colonialidad y al totalitarismo. Para Sanjinés, la aparición fundamental del cuerpo humano desde el ámbito de lo doméstico y de lo familiar cambia el “campo metafórico” o, incluso, el “orden significante”, reafirmando “lo vivo” o el valor de la vida en lugar de limitar con la imagen de la muerte constantemente (87):

Se abre así toda una perspectiva de relaciones sociales armónicas, centrada alrededor de los derechos humanos. El argumento en favor de estos derechos parte de la materialidad del cuerpo humano, como punto de convergencia de todos los otros valores que hacen de la sociedad un ámbito de vida (87).

También Mónica Velásquez afirma en el prólogo que es en esa materialidad de la dimensión corporal donde se “revela” el “vivir/pensar cotidiano”, con lo que el cuerpo no solo se destaca como un motivo crucial en el arte y la cultura bolivianos, sino que su experiencia se eleva ontológica y epistemológicamente, sirviendo para dar forma al conflictivo espacio de lo social en Bolivia (“Javier Sanjinés” 28-32).

<sup>2</sup> Aunque el término puede conducir a asociaciones con “lo grotesco” como lo vulgar o lo extravagante, o incluso pensarse desde el propio movimiento artístico en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, entre los siglos XV y XVI, Sanjinés genera una visión muy particular de lo grotesco, que tiene que ver con el contexto histórico y cultural boliviano de finales del siglo XX, y es de aquí de donde parte nuestra relación con el término.

Sin embargo, más allá de una preocupación por la forma en que los cuerpos son representados en el imaginario colectivo o en el orden de lo social —lo que constituye el núcleo de algunas poéticas que sientan precedentes, como la de Blanca Wiethüchter— estas poetas se preguntan ahora por las posibilidades estéticas y figurativas de ciertas experiencias corporales en la escritura. Si en la poesía de Blanca Wiethüchter la voz poética termina tomando una posición respecto al mundo, enfatizando un lugar dialogante respecto a un “otro” que se aparece siempre en sus poemas (Velásquez Guzmán, *Múltiples voces*; Montes Romera “Cuerpos que se anudan”), en la obra de las poetas anteriormente mencionadas esa posición ya no está tan clara. No parecen perseguirse certezas acerca de experiencias colectivas muy significativas en el desarrollo de la historia boliviana, como la de la guerra, la colonialidad o la opresión de clase, todas ellas muy presentes en la tradición literaria boliviana. Pero tampoco se acomodan en la transcripción de una experiencia corporal de la vida “doméstica” o en una celebración de la estructura familiar o de formas de vida íntimas y comunitarias que solo se dan armónicamente.

Precisamente una de las ideas que intentaremos profundizar y defender en este capítulo es que la escritura de dos de estas autoras, que se convierte en sí misma en una preocupación poética, se nos presenta en estas obras como una experiencia fuertemente desorientadora, y la generación de esta experiencia tiene unas implicaciones políticas. Los límites entre el adentro y el afuera, entre lo cercano y lo lejano, entre el presente, pasado y futuro encabezan una serie de dicotomías que son frecuentemente rebasadas y desdibujadas. De ellas derivan también distinciones ahora discutidas de una forma un tanto hermética o poco evidente, atribuidas a lo occidental y lo indígena o precolonial, lo humano y lo no humano, o incluso a las categorías de tiempo y espacio. Además, la experiencia de lo íntimo, de lo familiar y lo comunitario no suelen reflejar una armonía sino frecuentes conflictos y disensos. Aunque estos cuestionamientos se desarrollarán sobre todo en los capítulos siguientes, especialmente en el 5, ya surgen aquí algunas preguntas e imágenes recurrentes, que comienzan a desafiar estos binarismos.

Sus textos se sostienen en el roce de aquello que desestabiliza el sentido en la escritura, algo que se manifiesta poéticamente a través de un despliegue de movimientos y sensibilidades espaciales y corporales, y en la provocación al lector de una rápida conciencia de estar perdido entre escenarios cambiantes, confusos:

Las letras se agazapan  
como arañas transparentes  
y no llego a comprender mis manos  
(Rodríguez Leytón, *Pez de piedra* 32).

Partiendo de este breve poema de Paura Rodríguez Leytón, podemos ya intuir que existe una relación entre escritura, espacio y cuerpo cuyo eje es la extrañeza, como si se tratara de una incomodidad o un daño que condujera la mirada de la voz poética hacia lugares y objetos inesperados, no situados necesariamente frente a ella, sino detrás, debajo, encima o en dimensiones que a priori parecen rozar el límite de las categorías espacio-temporales:

He aguardado  
un rostro labrado de días.  
Sus alas se esfuman como agua,  
como aire.

El humo está herido de voces (*Pez de piedra* 34).

El tiempo se anuda en ciertos versos, formando una especie de acumulación de pasado (“he aguardado” / “un rostro labrado de días”); en algunos se dispersa, se separa, como yendo hacia delante (“sus alas se esfuman como agua / como aire”); y en otros, como en el último verso del fragmento, el presente se vuelve una espacialidad difusa en la que emergen vestigios de lenguaje (“el humo está herido de voces”). En este sentido, mientras que el lugar donde “se posan” o aparecen los signos suele ser también aquel que parece sernos más propio —el cuerpo y la voz que este profiere—, en la poesía de Vilma Tapia y de Paura Rodríguez Leytón este lugar se vuelve distante y ajeno, hasta el punto de hacerse casi ininteligible.

Jean-Luc Nancy, en su intento por explicarnos la relación entre los cuerpos y la escritura, ya concibe los cuerpos como *lugares* de existencia y apunta que, para escribir el cuerpo, el lenguaje tiene que procurar tocarlo. Esto quiere decir que, puesto que la escritura no es cuerpo en sí misma sino la abstracción de su propio sentido, debe “inclinarse” más allá de los límites o bordes de ese sentido. Por lo tanto, “escritura” no quiere decir demostración o significación de algo (esto sería escribir acerca del cuerpo y no escribir el cuerpo), sino que la entiende como un gesto, un “dirigirse a” ese algo, como quien roza lo que se escapa, lo que se “hurta, se aparta, se espacia” (Nancy, *Corpus* 17). Como si se tratara de un oxímoron, solo “incribiéndose afuera” de sí, lo que Nancy denomina “excribir” (*Corpus* 13), es posible la comparecencia y la conmoción ante la llegada de los cuerpos, así como una mirada “justamente clara” de ellos.

¿Y qué puede ser la “justa claridad” para Nancy? Una mirada que no los “quebrante”, que no los “triture”, que no los “asfixie” haciéndolos “indistintos, reunidos sobre un centro oscuro, apiñados hasta destruir el espacio entre ellos” (*Corpus* 39). De ahí que Nancy hable de espaciamientos, despliegues corporales y de escrituras “excritas”: “No hay más que una línea in-finita, el trazo de la misma escritura excrita, que proseguirá infinitamente quebrada, repartida a través de la multitud de los cuerpos, línea divisoria de todos sus lugares: puntos de tangencia, toques, intersecciones, dislocaciones (*Corpus* 13). Esta comprensión de la escritura como una línea dirigida infinitamente hacia su propio límite, espacializada en trazos, en puntos, en contactos corporales inesperados pensamos que puede dialogar tanto con la fenomenología *queer* de Ahmed como con la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui, ya que estas perspectivas filosóficas y sociológicas nos dan herramientas para aprehender de la escritura o de sus imágenes las distintas formas que se van generando en los poemas. La relación de esas líneas, trazos, puntos puede articular y desarticular una superficie de cuerpos y de objetos, de espacios y de tiempos; en cierta medida, lo que propondremos a lo largo de

este trabajo es que es esas relaciones articulan y deshacen distintas formas de comunidad, y nos interesa averiguar cómo son esas formas.

Volviendo a la inscripción del lenguaje sobre su propio límite o sobre el afuera, condición necesaria para que el cuerpo pueda ser escrito según Nancy, en la poesía de Tapia y de Rodríguez Leytón vemos que sobre la piel suelen marcarse unos signos que se perciben con mucha dificultad (son como “arañas transparentes” o como un rostro cuya expresión se nos escapa al mirarlo). Como si el lenguaje tendiera a alejarse en el horizonte, al igual que parece hacerlo el propio cuerpo de la voz poética, y otros cuerpos que se van apareciendo. No obstante, sus textos no persiguen necesariamente una posterior reapropiación, un “regreso” idéntico a estos lugares de existencia, sino la exposición misma de su movimiento imprevisible, así como la figuración de las transformaciones que esas nuevas orientaciones generan en los cuerpos, en la superficie del poema y, finalmente, sus proyecciones sobre la realidad material o histórica de las poetas.

Es desde esta perspectiva que consideraremos los espacios poéticos articulados en estos textos como fenomenológicos. La filósofa Sara Ahmed explica los conceptos de “orientación” y “desorientación”, tomados de la filosofía de Maurice Merleau Ponty, desde una perspectiva crítica hacia la fenomenología para comprender de qué manera la percepción de los cuerpos y de sus movimientos está mediada por una normalización de determinadas formas de mirar, así como por una naturalización de determinadas posiciones de estos objetos en el espacio, hasta el punto de parecerles estas posiciones consustanciales o propias:

[...] las ‘orientaciones’ dependen de tomar puntos de vista como si fueran objetivos. El hecho de que este punto ha sido decidido se oculta en el momento en que se plantea como objetivo. Tal punto se acumula como una línea que divide las cosas y crea espacios, e imaginamos que podemos estar ‘en’ esos espacios. En cierto modo, son las líneas las que dan forma a la materia y crean la impresión de ‘superficie, frontera, permanencia’ (29).

Como vemos, Ahmed entiende el espacio como una superficie cuyos bordes se trazan a partir del alineamiento o acumulación de las direcciones que toman los cuerpos y los objetos, lo que ella llama “puntos de vista”, o directamente “puntos”. De manera que lo que se aparece frente a nosotros en la fenomenología como “lo que está en su lugar” (Ahmed, *Fenomenología* 29) en realidad siempre depende del lugar de percepción y de las direcciones tomadas, que han hecho que tanto nosotros como “eso” que se aparece hayamos llegado hasta “aquí”. Esta nueva perspectiva tiene implicaciones políticas, ya que, como analiza Ahmed, gran parte del “trabajo” de las sociedades modernas occidentales ha consistido en generar orientaciones y alineamientos entre los cuerpos y con el espacio que han colocado nuestra mirada en un lugar alejado de cualquier dirección tomada que saliera del camino dado. A su vez, el camino dado se ha trazado suspicazmente como único y proporciona al mundo la apariencia de un orden de cosas natural, consustancial a sí mismo.

Desde la orientación sexual hasta la separación en el espacio de los cuerpos racializados, el mundo es visto ahora como una superficie hecha de líneas trazadas en el horizonte cuya estela es apenas únicamente perceptible si se produce un giro en la direccionalidad de nuestros cuerpos y nuestras miradas. A la luz de esta nueva óptica que interroga a la propia percepción fenomenológica, con una importante carga de materialismo, feminismo y anticolonialidad, podemos preguntarnos acerca de los poemas cómo son las líneas que se trazan entre los objetos, hacia dónde van, qué delimitan, cómo es el mundo que abren sus movimientos.

En este sentido pensamos que las obras de Vilma Tapia Anaya y de Paura Rodríguez Leytón funcionan como una especie de bisagra entre algunas poéticas que comenzaron a preguntarse por la relación entre la escritura y la experiencia espacial de los cuerpos, como las de Jaime Sáenz o Blanca Wiethüchter, ya canónicas, y la de propuestas un poco más recientes que han ido tomando caminos distintos, como la de Emma Villazón o Valeria Canelas, que se estudiarán con más detalle en último capítulo de este trabajo.

Intentaremos ahora esclarecer hacia dónde van esos desvíos o desplazamientos que aparecen constantemente en las obras de Tapia y de Rodríguez Leytón: de qué modo la superficie del poema, aunque fenomenológica, procura devolverle a los espacios, signos y voces ocultos —a menudo olvidados— una dignidad ontológica, una claridad en la que van compareciendo las distintas voces poéticas con una mezcla de miedo y de asombro.

### EL POEMA COMO EXTENSIÓN INFINITA EN LA ESCRITURA DE VILMA TAPIA ANAYA

La poesía de Vilma Tapia Anaya ha sido entendida por algunos de sus contemporáneos o por una parte de la crítica literaria boliviana como un intento por acercar el lenguaje a lo esencial, a una claridad posible en la experiencia de habitar un mundo repleto de significaciones múltiples y simultáneas. Escritura de la “indagación en el mundo interior” de la voz poética (Paz Soldán, “Prólogo” 7); “poesía del alma” pero que reitera el gesto del “encuentro inusitado” con una presencia constante (ibid.); o incluso, en varias ocasiones, búsqueda de la disolución de la subjetividad o lo singular en lo total o lo unitario son algunas de las expresiones y temáticas que encontramos en las contratapas y prólogos de sus libros para darnos claves interpretativas. La dimensión que podríamos llamar afectiva de su obra ha sido entendida por una parte de la crítica en términos de la generación de encuentros con un otro (masculino), que aparecería como el receptor de todo el deseo y el gozo celebrados en sus textos, llegando a calificarse su poética de “femenina”, con el eje puesto en la relación amorosa.

Sin embargo, a poco que se profundice en la obra de Tapia, puede verse que, aunque algunos de los primeros libros, especialmente *Corazones de terca escama* (1995), reflejan una especie de erótica de lo sentimental, una celebración de la relación amorosa desde un lirismo quizá sobre-enfatizado, las problemáticas que articulan los textos se enredan y complejizan de un modo paralelo a una depuración cada vez mayor de su escritura. En libros como *La*

*fiesta de mi boda* (2006), *El agua más cercana* (2008), *La hierba es un niño* (2015) o *Lentitud* (2021), aunque permanece latente la relación amorosa, el aquí y ahora se van convirtiendo en un reclamo para la experiencia trascendente, pero estas categorías siempre esconden una “brecha” espacio-temporal que hace a la subjetividad moverse, desplazarse, girar la mirada hacia objetos y cuerpos (sobre todo los vegetales, y algunos animales, como las aves) que están lejos de ella:

Se abre un hueco  
en el sol de la tarde

y llueve

Las flores silvestres  
emanan un enjambre de vapor En él  
resbala  
se humedece  
mi nombre

De estar alejándome  
regreso

parece que vivo

El corazón de un reino  
se adelanta

un pájaro  
viene  
hacia el más desarropado  
de mis huesos

La ceniza de la tarde  
es disipada

De una rosa de la frescura  
 acaba de nacer  
 el aire (*El agua más cercana*, 17)

El título de este poema es “Un paso”, y de alguna manera nos ayuda a entender, junto con los versos “De estar alejándome/ regreso” que la voz poética se está moviendo en el espacio, pero lo cierto es que también lo hacen el resto de los elementos que aparecen: el sol, la lluvia, el enjambre que asciende de las flores y al que está anudado, misteriosamente, el nombre de la voz poética, un reino que se adelanta, un pájaro que viene, la tarde aclarándose, y, por último, el aire naciendo. Todo está en movimiento, todo parece rozarse y ese roce es el que va haciendo presente y dando forma al espacio. El nacimiento del aire en este poema: una masa invisible que parece vincular todos los elementos.

El nombre de la voz poética —el lenguaje mismo, podríamos decir— se va separando lentamente de su origen, en este caso, las flores silvestres; se aleja de ellas y regresa a otro sitio. No sabemos cuál es, pero ese distanciamiento de un lugar agradable, también podemos decir que algo tópico, por la familiaridad de las flores como imagen poética de lo bello, propicia el advenimiento de otro mundo abriéndose en el paisaje a través de fenómenos como la lluvia o el vuelo de las aves. Ya se anuncia aquí, entonces, una relación fenomenológica entre el cuerpo de la voz poética y el espacio, lo que recuerda a la propia descripción que hace Sara Ahmed del modo en que ambos, relacionándose, forman superficies:

[...] el espacio no es un contenedor para el cuerpo; no contiene el cuerpo como si el cuerpo estuviera ‘en él’. Más bien los cuerpos están sumergidos, de modo que se convierten en el espacio que habitan; al ocupar el espacio, los cuerpos se mueven a través del espacio y se ven afectados por el ‘dónde de ese movimiento’. Es por medio de este movimiento como la superficie de los espacios y los cuerpos cobran forma (80).

Para que tenga lugar esta relación, es importante tener en cuenta la dirección del movimiento del lenguaje en los poemas de Tapia;

aunque pareciera que se produce de un “afuera” a un “adentro” (esa “interioridad” de la que hablábamos antes tan enfatizada en las lecturas que se han hecho de su obra), más bien parece conducirnos de un afuera a otro afuera, inesperado y proliferante de formas.

Es por eso por lo que entendemos que en la poesía de Tapia los “deslumbramientos”, los “anuncios” y las “extensiones”<sup>3</sup> de objetos que le son lejanos a la voz poética, que han sido previamente desplazados de su horizonte visual (objetos anacrónicos, indígenas, vegetales, femeninos, sobre todo) se convierten en un motor que desestabiliza constantemente la “cobertura” del mundo del que parten la mayoría de los poemas. Esta perturbación se da, precisamente, porque la nueva proximidad de esos objetos lejanos, su llegada al “aquí” del poema y su expansión en el espacio no solo les permite extender su mundo, ampliarlo, sobre el de la voz poética, sino que cobran una nueva relevancia ontológica: la de hacerse cuerpo. Para Sara Ahmed, estas coberturas (fallidas) se forman en la superposición de líneas o caminos trazados en base a una normatividad, dando al mundo, como decíamos, la apariencia de un orden natural:

Los contornos de los espacios de raza mestiza no son tan suaves cuando vemos cómo llegan las cosas. Hay llegadas que son inesperadas, que crean bordes ásperos en los contornos de este mundo. Es como si se pudieran ver las grietas, lo que significa que las coberturas no logran cubrir, o que fallan en el acto de aportar una cobertura. Así, los ‘objetos’ y los ‘cuerpos’ perturban la imagen, creando desorientación en la disposición de las cosas (Ahmed, *Fenomenología* 209).

La desorientación, entonces, no solo atañe ya a esos objetos-cuerpos lejanos, sino que todas las estructuras del mundo de la voz poética se ven fuertemente desestabilizadas con su llegada al horizonte del poema:

<sup>3</sup> Así es como se titulan, además, distintas secciones del poemario *El agua más cercana*.

Brota  
y es una resurrección

como el ave  
de cara encendida  
atraviesa el aire  
[...]

Su sombra  
talla volátiles espirales  
frescos recordatorios  
en cada puerta (*El agua más cercana* 39).

Determinados cuerpos vegetales, animales y astrológicos, como es el caso del sol y los pájaros en este poema (y especialmente en la sección “Solar” de este poemario), tienen en la poesía de Tapia una fuerza que irrumpe sigilosa y serena y que altera completamente el paisaje poético. Aquí, la luz del sol y el rostro de un ave “atravesan” el espacio “tallando” formas e imágenes, no descritas del todo por la voz poética. Parecen tener, además, una función memorística o histórica incluso, si se quiere (“frescos recordatorios/ en cada puerta”), pues deben esas formas registrar la materia que se va mostrando, que se abre paso, y que viene de lejos. Lo que aterriza al espacio del poema, de hecho, genera un efecto extrañante en nosotros porque las “puertas” por las que entra en nuestro horizonte nos son de algún modo familiares: las flores, los árboles, el cielo, la luz solar, la lluvia, los pájaros, las montañas. Sin embargo, “eso” que “está apareciendo” no llega a describirse unitariamente, como una cosa compacta y sólida, sino como una parte o un fragmento separado (“briznas”, “ramas”, “brazos”) extendiéndose, tomando lugar:

La terca fijación de tus raíces  
hace que adentro  
gire  
un aro incandescente

El suelo (te) está nutriendo  
mi muerte

Inclinada  
cruzo de esta mudez  
a la tuya  
[...]

Adentro

unos brazos crecían  
como doradas ramas

Dancemos (*El agua más cercana* 37)

En este fragmento del poema “Árbol, memoria y anunciación”, la voz poética trama una relación entre elementos que parecen contraponerse: las raíces del árbol ancladas a la tierra; lo que está desapareciendo, muriendo (ella misma) y lo que viene o nace (unos brazos que se extienden desde un “aro incandescente”, que podría encontrarse entre la voz poética y el árbol). El “anuncio” del título del poema, si prestamos atención, podría ser precisamente el de una especie de encuentro sexual entre la voz poética y el árbol, mediada por el contacto de sus cuerpos, bajo un modo de comunicación que no implica el habla. Además, los versos “El suelo (te) está nutriendo/ mi muerte” sugieren que este acto es en realidad una especie de ofrenda o sacrificio, pues el suelo sobre el que yace el cuerpo de la voz poética es el mismo en el que el árbol encuentra su alimento. Así, el encuentro sexual que aquí se da, sujeto al movimiento del cuerpo de la voz poética y la inclinación hacia la superficie del árbol, constituye un acto radical de comunicación entre un cuerpo humano y un cuerpo vegetal. Y aquello que se gesta en ese encuentro es también radicalmente extraño, pues, aunque los brazos sugieren que algo humano está llegando, no se sabe muy bien de qué lugar vienen, ni tampoco se confirma que otras partes de un cuerpo humano vayan a acompañarlos.

Para el filósofo italiano Emanuele Coccia, la observación de la vida de las plantas puede conducirnos a un conocimiento más amplio y certero sobre el mundo y las condiciones de existencia de seres vivos e inertes. Sin el despliegue de la vida vegetal en sus múltiples formas, no existirían las condiciones de existencia de otras formas de vida, ya que las plantas son las únicas capaces de transformar la energía en materia durante el proceso de fotosíntesis. A su vez, considera que las plantas son las mayores generadoras de espacio, puesto que de sus procesos vitales surgen nuevas formas, nuevas superficies que son tan habitables como habitadoras. Es por ello por lo que Coccia fija la pregunta acerca del origen del mundo como “extensión viviente” en los procesos vegetales:

[las plantas] encuentran la vida allí donde ningún otro organismo la alcanza. Todo lo que tocan, lo transforman en vida; de la materia, del aire, de la luz solar hacen lo que para el resto de los vivientes será un espacio para habitar, un mundo. La autotrofia [...] es sobre todo la capacidad que tienen de transformar la energía solar dispersa en el cosmos en cuerpo viviente, la materia deforme y diversa del mundo en realidad coherente, ordenada y unitaria [...].

Las plantas tienen para Coccia la capacidad de “hacer mundo” sin violencia, y además enseñan una forma de relación con el espacio simbiótica, ya que las superficies que sostienen sus existencias dependen y cambian según los procesos vitales de las plantas que los habitan. De esta manera, el espacio ya no es solo superficie sostenedora y contenedora de vida, sino que viene a ser él mismo cuerpo viviente. Una multiplicidad de formas extendiéndose, relacionándose, respirando un aire siempre móvil, en circulación.

En cierto sentido, recuerda a la manera en que describe el cuerpo: “sin falo y acéfalo”, es decir, como existencia que se expande en el “ahí” donde aparece, adonde ha llegado o donde ha sido arrojado (como diría Ahmed). Los cuerpos, entonces, no tienen límites (ni dentro, ni fuera, ni partes, ni funciones...), sino que son “el espacio abierto”, una “vibración”, una “intensidad singular —ella misma cambiante, móvil, múltiple— de un acontecimiento

de piel, o de una piel como lugar de acontecimiento de existencia” (Nancy, 16). Como vemos, esta concepción del mundo como un entramado de formas orgánicas de Coccia es vinculable en gran medida a las perspectivas de Nancy y de Ahmed sobre la generación del espacio en el cruce y roce de corporalidades diversas, y, como ya podemos ir imaginando, resulta muy valiosa para acercarnos al “mundo emboscado” que abre la poesía de Vilma Tapia.

La orientación del sentido del anterior poema, transcrito hacia un tacto múltiple —el roce de unos cuerpos que producen otro “toque”: el del cuerpo extraño creciendo sobre el horizonte de nuestra mirada—, puede generar en la escritura de Tapia una forma de comunidad articulada en torno a la “inclinación”, concepto que en la filosofía de Jean-Luc Nancy tiene también un papel crucial a la hora de imaginar comunidades posibles tanto fuera como dentro de (o mejor, alrededor) de la escritura. El “clinamen” entre las cosas es lo que para Nancy “hace mundo”; ese movimiento que aproxima los cuerpos hasta el punto de cuestionar y transformar los límites entre uno y otro, incluso entre el cuerpo y el espacio, pues este último ya no es un mero soporte para la vida, no es una intermedialidad entre sustancias vivas que se acercan y se alejan unas de otras. El espacio es ahora como la piel del cuerpo de una comunidad: una superficie sensible a los cambios, porosa, cuerpo en sí misma y a la vez parte de un tejido donde se entrelazan pequeñas formas de vida.

Ahora bien, la pregunta de este poema, exportable a gran parte de los poemas del libro, parece ser también cómo o por qué se origina un “aro incandescente”, que parece ser el pasadizo del cual emergen esos brazos que veíamos en el poema. Si solo leemos la primera estrofa, parece que es “dentro” del árbol donde ya se encuentra ese aro, ese “agujero luminoso. Sin embargo, como hemos indicado, el gerundio de la segunda estrofa sugiere que la “fijación de las raíces” del árbol solo es posible si se sigue alimentando del suelo sobre el cual está desfalleciendo la voz poética:

El suelo (te) está nutriendo  
mi muerte  
[...] (*El agua más cercana* 37).

De manera que la inclinación entre los cuerpos, la muerte y el nacimiento, todo ocurre de forma simultánea y, como veremos, con proyección de volver a ocurrir. Este halo de repetición se sustenta precisamente en la muerte “en gerundio” de la voz poética, una muerte que parece no completarse del todo en el poema, pues la danza cual movimiento que hace posible ese encuentro se pide en el último verso (“Dancemos”) como si fuera un anhelo por que la escena vuelva siempre a su principio. Así, y recogiendo lo dicho en el párrafo anterior, la inclinación de esta danza lleva a pensar en una recreación constante en las posibilidades de extensibilidad del espacio y de los cuerpos, y una celebración de las formas múltiples que estos movimientos despliegan.

En la poesía de Tapia, el sol ejerce precisamente como condición de posibilidad de la vida vegetal, y, con ella, el surgimiento de impredecibles formas de existencia; sin embargo, la sección titulada “Solar”, hacia la mitad del libro, insiste precisamente en el hecho de que, sin la presencia de los árboles, de las plantas, de las flores, que son los únicos capaces de hundirse a la vez “en el cielo intacto/ y en la terca /escama/de la tierra” (38), ninguna otra forma de vida (humana y no humana) tendría lugar en este planeta:

Brota  
y es una resurrección

como el ave  
de cara encendida  
atraviesa el aire

se levanta

perfumado y solitario  
en esta orilla

Su sombra  
talla

volátiles espirales  
frescos recordatorios

en cada puerta (*El agua más cercana* 39)

Como vemos, el poema comienza equiparando el movimiento del sol saliendo con el del vuelo de un pájaro, y se cierra con la imagen del juego de luz y sombra que genera señales sensibles (“volátiles espirales”) e interpretables (“frescos recordatorios”) en unas superficies tan importantes en la poesía de Tapia como son las puertas. Este poema presenta en su segunda y últimas dos estrofas dos elementos semejantes, que vienen a ser elementos fundamentales de la poética de Tapia: nos referimos, en primer lugar, a la imagen del “atravesamiento” de una forma (de vida) sobre otra, y, en segundo lugar, a la del “tallaje”, o “escritura” de una forma (de vida) sobre otra. En el primer caso, es el aire el atravesado por el cuerpo de un ave, mientras que, en el segundo, la sombra generada por el movimiento del sol se inscribe sobre “cada puerta”, es decir, sobre “todas las puertas” que puede observar o imaginar la voz poética.

Si el atravesamiento implica que una cosa está “dentro” de la otra, el tallaje o escritura aluden más bien a un contacto superficial, a una transformación en la “piel” de las cosas. La imagen de la puerta viene a reforzar esta idea, ya que una puerta es al fin y al cabo una pantalla cuyo movimiento abre o cierra un nuevo espacio, deja ver o no una nueva cosa. Ambos modos de relación entre elementos de naturaleza muy distinta (el aire, el cuerpo de un pájaro, la luz del sol o la superficie de una puerta) existen al mismo tiempo, en una misma realidad, y enfatizan un elemento crucial en la poesía de Tapia: que en todo lo viviente y respecto a él hay una interioridad y una exterioridad cuya piel, cuyo límite, es el lenguaje. El lenguaje es la apertura: la reunión y la separación, la piel de toda forma de vida que está en contacto con el mundo. Con “todo lo viviente” nos referimos, también, a todo aquello que existe, que se relaciona con el mundo y se deja transformar por las cosas del mundo, independientemente de su natu-

raleza. Por ejemplo, el aire o una puerta son formas “vivientes” en la poesía de Tapia, ya que interaccionan con otros elementos que se mueven en la realidad del poema y se transforman mutuamente. En este sentido, los poemas de Tapia devuelven a todo lo existente en el planeta (incluso más allá de él, pues también la luna y el sol aparecen como elementos fundamentales en su poesía) un valor ontológico que, desde nuestra perspectiva, refuerza el carácter relacional y atmosférico de su poesía. Relacional, en tanto que concibe el mundo como el espacio de los cuerpos, y el espacio en sí mismo como cuerpo, en última instancia; pero también atmosférico en la medida en que la existencia de todo pequeño viviente tiene un valor cosmogónico, porque al dejarse atravesar por todo y sumergirse él mismo en el todo de la atmósfera que lo rodea, el pequeño viviente es en sí mismo un mundo. En el *mundus corpus* donde todo se roza, donde el contacto sin penetración es el acontecimiento que transforma las comunidades y los espacios, usando la terminología de Nancy (*Corpus*), los cuerpos se mueven y dejan inscrita su estancia en el espacio, como una huella que abre al otro su singularidad. En el movimiento de los cuerpos entra en juego la emoción que los acerca o los separa, de tal manera que, por ejemplo, la ausencia de un cuerpo (lo que para Nancy es también su “finitud”) deja una marca imborrable, insustituible en el cuerpo de una comunidad. No se trataría tanto entonces de una especie de interioridad puesta fuera de sí en la ausencia y el movimiento del cuerpo, como de una singularidad ubicada en el gesto con el que el cuerpo se orienta: su singularidad es su movimiento.

En la “ontología de la atmósfera” de Coccia, todo está también moviéndose constantemente, sin embargo, todo está formando parte de todo, como una respiración o soplo que recorre y penetra las cosas del mundo. Para Coccia este soplo es una especie de “interioridad absoluta” que, aunque parecería hacer de todas las cosas lo mismo, al contrario, es gracias a él que todas las cosas son a la vez algo distinto. Existe una particularidad en las existencias, pero esta se encuentra en la forma con que esa misma interioridad

se abre a la vida, como las múltiples formas que emergen de las semillas de las plantas: imprevisibles, infinitas. Esta metafísica de la mixtura es la manera en que describe los modos de relación de las cosas mundanas.

En la poesía de Tapia, la delicadeza del tacto y las emociones que establecen una inclinación entre los cuerpos conviven con una visión del mundo donde la figura de toda forma viviente es a la vez su apariencia y su sustancia:

El lugar de mi alma  
 hoy  
 abrió la puerta

mi secreto encantamiento  
 gol-  
 peaba  
 gol-  
 peaba (*El agua más cercana*, 27)

Como vemos, lo que llega al poema es traído por su forma y su movimiento: en este caso se trata de su ritmo y sus intensidades, pues la puerta que aquí abre el lenguaje es la de las entrañas de la voz poética. El lenguaje exhibe el movimiento del órgano que la mantiene viva, su “secreto encantamiento”. Este breve poema es además relevante para comprender otra clave en la poética de Tapia; nos referimos a la indistinción entre el “espíritu” o “alma” y el “cuerpo”, pues el “alma” de la que habla el poema, su “sustancia” no es otra cosa que un lugar. Un lugar que se abre y muestra su condición orgánica a través de su doble movimiento de ida y vuelta: “gol-/ peaba/ gol-/peaba”.

Por su parte, los textos en prosa introducidos hacia la mitad de *El agua más cercana*, encabezados por el título “Expansiones, otras” (43-57), reflejan una transición entre la contemplación y anotación de unas realidades que despiertan el asombro de la voz poética y la experiencia de inmersión en esas realidades, lo cual deja dentro de su cuerpo, sobre su piel y en su mundo unas huellas imborrables que se transformarán en los poemas en emociones tensionadas, como un goce sereno y un dolor profundo.

La sección se abre con un texto dividido en cinco fragmentos y titulado “La luz, las líneas”, en el que la voz, ahora con voluntad narrativa, comienza describiendo un paisaje natural a partir de los cambios de color y de luz que observa entre las líneas de su horizonte. Colina, bosque, montaña, cordillera, cielo; esboza así distintas partes de un mismo horizonte e intenta mostrar cómo las líneas se inclinan las unas hacia las otras:

Los matorrales del color de la paja, el intenso verde de los molles aun en invierno, la primera colina a mi vista. En ella, algún otro verde desperdigado, y la vegetación baja y seca. Más allá, la franja del bosque. El bosque de borde esponjoso. El bosque, respiración que se expande entre los troncos y el follaje, su oscuridad retenida contrasta la tierra y la piedra que, más arriba, lisas, desnudas, reflejan la luz (45).

Los límites que franquean estas partes no están en ningún caso claros, especialmente en el del bosque respecto del resto de elementos del paisaje, pues no solo sus bordes son “esponjosos”, permeables, sino que todo él es una “respiración” que se expande en el espacio (45). La oscuridad que proyecta su frondosidad contrasta, además, con respecto al resto de elementos que, expuestos al reflejo del sol bajo un cielo totalmente abierto, se ven “desnudos” y luminosos. De repente, el bosque se ha convertido en el centro del paisaje, precisamente porque no podemos ver a través de él, como si la maraña de vida que alberga su profundidad vegetal atrajera la mirada de la voz poética.

Algo similar sucede en el siguiente fragmento, cuando esa mirada describe los movimientos del vuelo de diferentes bandadas de pájaros que van apareciendo a su alrededor pero que no logra ubicar del todo:

Todos los días, a las diferentes horas, hay muchos pájaros. No sé cómo nombrarlos. Cantan después de las lluvias. Los que contemplo ahora sobrevuelan los matorrales en danzas elípticas, veloces toman altura y descienden, planean trazando líneas blancas. En la rapidez de su vuelo se aproximan

unos a otros hasta casi rozar las alas, después se alejan, describen elipses más amplias.

[...]

Un pequeño pájaro, amarillo y negro, pasa. Su vuelo tiene una extraña fluidez, es como una vacilación. Emite graznidos cortados, sordos.

[...]

Otros dos componen [...] largas cintas de aire que desenvuelven y ondulan, apartadas al final de la tarde. Dialogan. Se escuchan, luego cantan. Uno de ellos tiene que estar muy cerca de mí, no logro verlo (45-46).

Al igual que sucedía en el fragmento anterior, la descripción de las líneas del paisaje —en este caso, dibujadas por el movimiento de los pájaros en el espacio— nos da una idea imprecisa de la posición en la que se encuentra la voz poética respecto a la escena que nos transmite su escritura. No sabemos cómo de cerca o de lejos está de los pájaros que sobrevuelan su mirada, o si ella se ha desplazado respecto al anterior punto desde el cual describía el paisaje vegetal. Lo que sí sabemos es que siempre, hasta ahora, aquello sobre lo que focaliza su mirada supone un desafío para ella, puesto que se encuentra siempre más allá de un límite cognoscitivo. Antes lo era el bosque y su respiración expansiva, amplificadora. Ahora lo son los distintos pájaros y sus extraños movimientos y sonidos; las formas resultantes de sus roces y diálogos aéreos, de sus acercamientos y separaciones.

Recogiendo entonces lo anteriormente dicho, podemos llegar a la idea de que dos miradas hacia el mundo se entrelazan en la poesía de Tapia; una que preserva y hace trascendente la diferencia inherente a los cuerpos en movimiento y otra que enfatiza la mezcla de las cosas en un mundo donde todo está unido sin confundirse. ¿Cómo es esto posible? La clave parece estar en el diseño del poema: este se articula como un espacio orgánico, una especie de piel que abre sus poros para que cristalice todo lo vivo que se mueve en ella y que está llegando al horizonte del lector. Al configurar el poema como un espacio de nacimientos, separaciones y

finitudes, la realidad poética se vuelve fenomenológica, pues es en el lenguaje, en la búsqueda de las formas, donde los elementos alcanzan su condición de “formas de vida”, con la consiguiente dignidad ontológica de la que hablábamos anteriormente.

Como, además, la mirada hacia lo que se aparece es una mirada oblicua, atravesada por un pensamiento en crisis sobre la realidad ante la que se encuentra la voz poética, lo que cobra vida en el poema lo hace desde una apertura radical a la transformación de su forma y su lugar de existencia, incluido el propio cuerpo de la voz poética. Viejas y nuevas formas de vida aparecen en disonancia con la blanquitud; con las economías neoliberales que se han instalado también en las relaciones sociales; con las estructuras patriarcales occidentales que colaboran en la jerarquización de esas relaciones sociales. Sin embargo, la obra de Tapia —y esto es algo que comparte con otras poetisas contemporáneas como Marcia Mogro, Paura Rodríguez Leytón, Jessica Freudenthal o Emma Villazón, entre otras— no se limita a intentar “hacer aparecer al otro” en sus textos, a sabiendas de que esto vuelve a poner sobre la mesa la distinción ontológica entre la voz que hacer aparecer y el objeto que es nombrado.

Su escritura se mueve de la observación del mundo a una experiencia finalmente vivida, en la que la percepción del espacio y de todo lo otro que se aparece genera una fuerte “conmoción afectiva” en la observadora (Zapata “Cuando toco”); una desorientación y perturbación de su mundo y su subjetividad que cuestionará el orden de lo real y los propios usos del lenguaje para nombrar esa realidad.

Los textos en prosa poética introducidos hacia la mitad de *El agua más cercana*, encabezados por el título “Expansiones, otras” (43-57), reflejan esa transición hacia una experiencia vivida de desorientación. En medio de esta sección, destaca una serie de cuatro poemas en los que la voz poética vive un encuentro con distintas mujeres que realizan tareas manuales y domésticas de forma colectiva al aire libre y en una precaria casa en el campo. En el primero de ellos, contempla el proceso de secado de la coca, y lo describe con bastante distancia:

[...] Las mujeres extienden las hojas sobre los aguayos y, ayudándose con una vara larga de madera van cambiando, con diestra agilidad, la posición en la que estaban. Sin dañarlas, las hacen danzar sobre el piso y las vuelcan, así, el sol reinante les toca ambas caras. Las cuidan, les tienen un respeto familiar. Los bordes deben conservarse sanos. Coca, dos sílabas que designan una inalcanzable experiencia del presente, el fulgor y el dolor apretados (53).

Podemos apreciar que las emociones que circulan por este fragmento se van condensando de forma sigilosa —ese cuidado y delicadeza con que se trata la hoja de coca y que sugiere un respeto ancestral por la planta, convirtiéndose en una especie de rito—, hasta que al final las implicaciones emocionales salen a la luz: “Coca, dos sílabas que designan una inalcanzable experiencia del presente, el fulgor y el dolor apretados”. No obstante, esa condensación emocional en la que el respeto, el cuidado y la memoria se trenzan con el dolor nunca llega a detonar en el poema, ni parece “tocar” a la voz poética. El poema funciona como una especie de registro histórico y antropológico, al ofrecer una descripción más o menos detallada del procedimiento del secado de la coca, y, a la vez, al dar cuenta de que ese proceso conlleva un flujo emocional compartido por las mujeres que lo trabajan, en el que el dolor juega un papel fundamental. El origen de ese contraste entre el luminoso proceso y el inseparable daño histórico que experimentan esas mujeres nunca se profundiza; solo es registrado, lo que genera en el lector la sensación de que la voz poética está cerca físicamente, pero, a nivel emocional, lejos de ese grupo de mujeres indígenas. Tal vez comprende, porque habitan un mismo tiempo histórico, que ese trabajo ancestral es amenazado y perseguido constantemente por las instituciones y la cultura occidental que critican el uso cultural y medicinal de la planta, mientras favorece su tráfico ilegal en forma de droga recreativa. Sin embargo, la voz poética no forma parte de esa experiencia de censura por una doble moral; no siente ese dolor. La realidad descrita tiene bordes definidos, como los de la propia planta.

Lo mismo sucede en el siguiente poema, donde se describe el lavado de la ropa y también el de las mujeres que realizan la tarea:

Entre las piernas, acomodan el bañador con la ropa que jabonan y refriegan, enjuagan y exprimen. Sus rostros tienen el tinte del sol del trópico y de las papayas y de la humedad. [...] En la orilla rehacen sus trenzas, terminan de vestirse sobre las enaguas húmedas. Levantan el bañador y lo apoyan en la cadera. Se alejan. Caminan firmes (54).

La misma dinámica descriptiva envuelve este fragmento, solo que las mujeres se alejan de la voz poética y la ausencia de sus cuerpos termina por dar fin al poema. Al no ser ya visibles, el mundo sugerido en sus rostros y en el modo en que hacen sus labores también desaparece, y no parece haber ya nada en el horizonte que motive la escritura. Hasta ahora, esas existencias solo parecen ser posibles mientras que la voz poética las contempla, siendo el mundo aquello que la voz poética mira y nombra. De ahí que podamos afirmar que la señalada distancia ontológica entre observador y objeto que aparece tiene mucho que ver en los poemas de Tapia con la distancia emocional y afectiva de su mirada. Sin embargo, esta visión del mundo como contenedor aprehendido por el sujeto observador empieza a tambalearse en el siguiente poema, en el que la voz poética se para a contemplar la ropa tendida por el mismo grupo de mujeres:

[...] cuando uno se abandona a la contemplación de la ropa tendida al sol sobre las rocas lisas, o meciéndose sobre una soga colgada entre el follaje erguido, es posible no sólo tocar vagamente ese momento del trabajo al aire libre de las mujeres del Trópico, sino también los movimientos, rumorosos y palpitantes en el seno del día, de los hijos y de las hijas —en toda esa ropa pequeña—, de los maridos, de ellas mismas. Es posible ahuyentar las débiles nubes de mosquitos e imaginar lo que no vemos de la vida (55).

En este fragmento, la mirada de la voz poética se encuentra muy próxima al escenario que describe, casi rozando los elemen-

tos que van tomando forma en el texto. La imagen central del fragmento es la de las distintas piezas de ropa moviéndose bajo el aire y el sol del Trópico. No obstante, alrededor de esa imagen orbitan tiempos y cuerpos que no podrían ser aprehendidos por la mirada de la voz poética a simple vista, y sin embargo podemos apreciar que están formando parte de la escena. Las piezas de ropa secándose y sus movimientos despliegan sobre el horizonte de la voz poética el momento previo en el que han sido tendidas por las mujeres, y, además, todo un mundo donde otros cuerpos (los “de los hijos y las hijas [...], de los maridos, de ellas mismas”) se relacionan social y afectivamente.

Es cierto que la narratividad del texto aporta una inevitable distancia emocional entre la voz que describe y esos objetos que “orbitan” en torno a la central imagen de la ropa moviéndose en medio de la naturaleza. Pero ya aquí, respecto a los fragmentos anteriores, se puede apreciar que la mirada ha experimentado una transformación, puesto que la voz poética se hace consciente de esa distancia; de que esos objetos y los mundos que abren son casi “invisibles” porque sus líneas vitales están orientadas de manera completamente diferente a la suya. En cierta manera, la escena sostiene un choque de “mundialidades” (usando la terminología de Sara Ahmed [*Fenomenología* 208]), puesto que ahora los elementos que aparecen en el horizonte de la voz poética cobran profundidad material o histórica; dejan de ser planos y empiezan a verse como objetos con “ángulos y bordes” procedentes de otras realidades. Los objetos empiezan a verse como elementos inmersos en una temporalidad y una espacialidad diferentes a las del propio lenguaje de la voz poética; en definitiva, inmersos en un mundo propio con contornos que son difíciles de asimilar para quien mira.

Este poema y el que sigue reflejan el conflicto del despliegue de los cuerpos en el espacio, es decir: cuando se produce un contacto entre cuerpos y objetos, la pregunta acerca de qué cuerpos se sienten con la legitimidad de moverse libremente por el espacio y ampliar o enriquecer su experiencia en el encuentro con otros y qué cuerpos no se despliegan porque han sido censurados o porque no se sienten

con esa legitimidad. Ya que poder extenderse, moverse y modificar los contornos del mundo conocido a través de otros objetos han sido establecidas como “capacidades” de un sujeto emancipado, aquellos que no pueden hacerlo, según Ahmed, siguen siendo percibidos como objetos (a menudo también por sí mismos). Históricamente, la diferencia en el color de la piel ha sido uno de los principales factores que la cultura occidental ha aprovechado para sumir a estos cuerpos en la paralización, el arrinconamiento, la cosificación, orientándolos en torno a una categoría negativa como es la de “blanquitud”. Esta noción, construida alrededor de la expulsión del otro “no blanco”, ha servido de bloque sobre el que levantar jerarquías culturales, sociales y económicas, pero también, y, sobre todo, como veníamos señalando, ontológicas.

Volviendo al texto del secado de la ropa, entonces, hemos de preguntarnos qué supone la aparición de estos objetos que, en su estatismo, nos miran y son capaces de desplegar vértices de un mundo (casi) invisible. Las líneas que abren, con sus diferentes texturas y capas (temporales, sociales, económicas, afectivas), muestran un mundo en el que esas mujeres no solo sostienen la vida de sus familias, trabajando en las tareas domésticas pero también en los cultivos, sino que cargan con las consecuencias emocionales de la opresión racial. El modo en que sostienen su mundo colapsa con la estructura propia de la era del patriarcado del salario (Federici *El patriarcado*), en la que se encuentra inmersa la voz poética, claramente impactada por la realidad que observa. Juntas, en contacto pleno con la naturaleza y, sobre todo, de forma totalmente autogestionada, la vida de este grupo de mujeres supone líneas de existencia que saturan las estructuras de la realidad de la voz poética.

En el fragmento que le sigue, titulado “Estrellas mayores”, la voz despierta del sueño con el recuerdo de una escena del día anterior: otro encuentro, pero esta vez con una abuela anciana, su hija y los nietos de esta última en una casa muy precaria en el campo. La escena reproduce el delicado momento en el que la hija reprocha a su madre ciertas decisiones del pasado: “Hablabamos.

Las camas estaban ahí, estaban los conejos y las gallinas. Ella le reclamaba a su madre no haberla mandado a la escuela, podía haber trabajado mejor para mantener a mis hijos, le decía. Su madre callaba” (56). En seguida descubrimos, como la voz poética, que los hijos han tenido que emigrar a España para mandar dinero a su familia, y que han tenido que dejar a los más pequeños al cargo de la madre y la abuela: “Miré fuera, estaban las ovejas y los nietos, cinco nietos pequeños cuyos padres trabajan en España” (57). Mientras esta conversación tiene lugar, varias otras cosas están sucediendo: las mujeres están frente a un fuego cocinando papas y trigo tostado, y, a la vez, la voz que narra la escena está experimentando una fuerte sacudida emocional que impregna el fragmento de principio a fin. Toda la tensión emocional acumulada por la distancia que analizábamos en los anteriores poemas se transforma en “Estrellas mayores” en una fuerte conmoción que, poéticamente, se traduce en la alteración de las dicotomías de “presencia-ausencia”; “pasado-presente”; incluso de la noción de lo propio y lo ajeno:

Traía del sueño a la mujer que un día antes visité en el campo. Las sábanas, tibias, me envolvían, *reacomodaban algo difícil de entender.*

Desperté *en proximidad* con esa mujer. Sobre la almohada, mi cabello se enredaba con el suyo. *El recuerdo de ella y de su cuarto hacía el mío más mío.* Sentí que debía agradecer e, inmediatamente, me avergoncé por haber sentido que era yo la que agradeciera.

La mañana anterior, ella, su madre vieja y yo nos sentamos frente al fogón. Ella pelaba las papas y las metía en agua hirviente [...]. Los hijos no estaban. Habían salido de ese cuarto para irse a España. Miré fuera, estaban las ovejas y los nietos, cinco nietos pequeños cuyos padres trabajan en España [...].

Cuando desperté en mi cuarto, ella estaba tendida en mi cama, *su cara tiznada dejaba marcas sobre la almohada.* Yo la miraba y miraba el gomero. *Nuestras vértebras, inflamadas, se dolían (El agua más cercana 55-56, mis cursivas).*

Como vemos, ahora las emociones que empapan la escena central del fragmento, en el que se produce un nuevo choque de “mundialidades”, no solamente impregnan el cuerpo y el lenguaje de la voz poética, sino que dejan sus marcas sobre objetos que le son completamente lejanos, con los que jamás han tenido un contacto, como son las sábanas sobre las que descansa el cuerpo de la narradora. La conmoción va tomando espacio en su relato cuando, al despertar entre los objetos cómodos y familiares de su habitación (las sábanas, la almohada, el gomero) y hacerse consciente de sí misma y de su mundo, la mujer del campo que había manifestado su dolor ante su madre y ella el día anterior cobra presencia e impregna con su cuerpo (con su “cara tiznada”) esos mismos objetos.

Los objetos y cuerpos racializados, o “mestizos” según la terminología de Ahmed, que aparecen y traen su mundo consigo en la poesía de Tapia, más que “ampliar” la experiencia mundana de la voz poética como meras herramientas epistemológicas, se amplían ellos en el poema y desestabilizan la orientación del cuerpo de la voz poética. En este fragmento, concretamente, podemos ver que la noción de cuerpo como propiedad individual, con su correspondiente sensibilidad, se ve perturbada. El dolor se espacializa o corporeiza a través de “marcas” sensibles sobre la superficie del mundo de la voz poética, hasta el punto de que esa emoción termina travesando su cuerpo y no somos ya capaces de distinguir si las vértebras que se duelen son suyas o de la mujer que se aparece en su habitación.

La semejanza entre cuerpos y atmósferas es el lugar del que emerge la poesía de Tapia; no obstante, esta semejanza es la que acerca a los cuerpos, los separa, y los vuelve acercar, como hemos visto en este fragmento, en un movimiento bidireccional. El poema se convierte en la estructura porosa de un mundo repleto de acontecimientos que desafían nuestro sentido común, tales como nacimientos, muertes o desplazamientos fruto de relaciones entre plantas y humanos. La aparición del cuerpo racializado también sume poco a poco a la voz poética en una conmoción emocional

que desorienta las líneas de su existencia, hasta el punto de hacerla preguntarse si “su” cuerpo posee unos límites que lo hacen “propiedad individual” o si, por el contrario, el cuerpo es un tejido permeable a otras formas de vida.

Finalmente, los cuerpos vegetales y racializados vienen a exponer el carácter múltiple de la experiencia mundana: un mundo (el poema) abierto a otro mundo (los cuerpos que aparecen), abierto a otro mundo (sus líneas particulares de existencia; temporalidad, espacialidad, relaciones afectivas y contacto con objetos propios). Esta situación les otorga una autonomía ontológica que atraviesa y desestabiliza la realidad que sostiene este entramado de formas de vida diversas.

Así, un pensamiento poético apoyado en la fenomenología crítica nos permite concebir las existencias como lugares móviles y en constante transformación. De esta manera, el encuentro, la relación y la permeabilidad en la llegada de mundos siempre en apertura hacen que el poema se convierta en una extensión de posibilidades infinitas, donde múltiples existencias se tocan, se atraviesan, se despliegan, y desafían constantemente la posición de nuestra mirada.

## LA BÚSQUEDA DE RITOS NUEVOS EN LA POESÍA DE PAURA RODRÍGUEZ LEYTÓN

La poesía de Paura Rodríguez tiene sus propias particularidades en este panorama, esbozado a partir de la idea de que existen poéticas concretas que están atravesadas por la búsqueda de cuerpos, espacios y mundos abiertos. Podríamos decir en lo formal que destaca por la condensación de sus imágenes y la búsqueda del silencio previo al acontecimiento revelador, algo que se manifiesta no solo a través del uso de los espacios en blanco entre versos, sino mediante la fractura semántica del poema; es decir, poemas articulados en estrofas habitualmente inconexas que generan una atmósfera altamente reflexiva y obligan al lector a detenerse en los intervalos.

En su poemario *Ritos de viaje* (escrito en 1999, publicado en 2002 por Plural y reeditado en 2007 por Letralia) la escritura se convierte en una especie de acertijo acerca del origen de un “nosotros”, que parece estar fracturado en múltiples imágenes procedentes de un ritual. La voz poética manifiesta el deseo de hallar una verdad, a través del movimiento del cuerpo y del lenguaje, nunca satisfecho del todo, lo que creemos que indica que este acertijo no contiene respuestas:

[...]

La sangre guarda en su lecho  
un poco de flores.

Y una voz

repite nuestras voces en un eco remoto que no habla  
pero afirma el secreto de los días (18).

En este fragmento podemos ver cómo interactúan elementos que fácilmente podríamos asociar a un ritual: sangre, flores y voces remotas que repiten y atraviesan dimensiones: vemos aquí cómo el lenguaje del mito invade el espacio de los días, de la vida cotidiana, generando un secreto o misterio cuya verdad no llega a revelarse.

La celebración de las muertes o despedidas cotidianas, pero sobre todo la de los nacimientos es uno de los motivos centrales en su obra poética. Al igual que ocurría en la poesía de Vilma Tapia, y aún antes en la de Blanca Wiethüchter, la escritura se alza aquí como un gesto que da testimonio de la “apariencia” (en el sentido tanto de “aparición” como de “forma”) de lo distinto al sujeto poético, y de cómo el lenguaje se inclina hacia esas apariencias para poder nombrar un “nosotros”, lo que también coloca en el centro de su escritura un conflicto respecto a las posibilidades de representación o figuración del lenguaje poético.

En muchos de los poemas iniciales de *Ritos de viaje*, la voz poética no sabe dónde o si está siquiera en algún lugar, ni tampoco a qué corresponde su ser: “No sé si soy yo” (9); “Materia mía/ no estás en mí” (10); “Tocar la puerta buscándome,/ romper el ruido,/ no estar” (11). Desde este punto de partida silencioso, ese ruido que “se rompe”, y de una gran incertidumbre respecto a los límites

de su propia subjetividad y de su propio cuerpo, la voz poética parece “prepararse” para emprender un viaje, pues “hablar” viene a significar en su obra movimiento, búsqueda insistente de algo: “Mi único ritual,/ hablar ahora. Un paso,/ una elocuencia lógica/podemos acabar callados/ olvidados en la misma recurrencia” (15). Pero también, como vemos, parece que lo que hay en juego en ese movimiento del habla es la exposición de un nosotros difuso, vulnerable a la invisibilidad, al silencio y al olvido.

La repetición de este gesto interrogante ante el mundo, formulado como un movimiento, como un viaje: “Siempre dijimos/ viajar viajar” (26) —y, como vemos, variable entre la primera persona del singular y la del plural—, sugiere la inmersión en un rito capaz de ofrecer asideros para una comunidad, o para el “ser-en-común” (empleando la terminología de Jean-Luc Nancy). En el libro, y en adelante en toda la escritura de Rodríguez Leytón, la voz poética bucea en las “arterias” del habla mítica como estructura fundacional de una comunidad instalada en la ficción de su propio origen, para, al mismo tiempo, interrumpir la revelación de esa identidad, de ese origen, que es un momento consustancial al propio discurso mítico. En otras palabras, su poesía despliega las “estancias” de la estructura mítica, tales como: la paralización o interrupción del flujo temporal, que trae consigo la espacialización del habla: “Que vuelva el tiempo,/ las hojas que se queden en el amarillo del cielo” (14). La mención de una historia común ubicada en un espacio y un tiempo remotos, que, por causas no explícitas, ha devenido en la disolución o acallamiento de la comunidad: “Que todo sea/ como las olas lo sembraron./ [...] Tuvi-mos que callar/ contar hasta el fin/volver” (9). La existencia de un “secreto” original que está contenido en la imagen del fuego, y con cuya revelación limita el propio lenguaje, pero sin llegar a destapar-lo nunca: “¿Cuál es el fuego?/ No importa,/ a esta hora de los borrones/ el humo baila camuflado entre palabras/ entre cantos que no atrapo” (51). La celebración del lenguaje como inauguración de un mundo distinto: “Vendrán los nombres/ que no conocen/ la trayectoria del alba” (24).

Sin embargo, inmediatamente después o incluso durante ese mismo despliegue de las fórmulas míticas, la voz interrumpe, “desdice” e incluso rechaza, en algunas ocasiones, estas mismas lógicas:

Busco algo de mí  
para hilvanar esta tierra,  
digo y desdigo mi muerte,  
cada momento sospecho mi silencio (16).

Todos los papeles mojados  
Las visiones en vela,  
en vilo (33).

En los dos fragmentos anteriores, encontramos una reflexión acerca del origen del de lo real, y de un “nosotros” inmerso en esa pregunta, contenida en las imágenes del habla como tejido que se hace y deshace, así como del mundo tal que un espacio de “visiones” o “apariciones” confusas: un papel mojado cuyos signos apenas son iluminados por una vela.

Si, como dice Nancy, en la estructura del mito, los mundos que el lenguaje revela se dan a conocer completamente a través de su discurso, el habla del mito “ligaría” todos los elementos del mundo y comunicaría a la vez esa ligazón, conformándola así con su propio discurso. En otras palabras, que el mito dice, revela su propia estructura de encuentro absoluto entre todas las cosas del mundo que muestra, de ahí que Nancy afirme que el mito es “el nombre del cosmos estructurándose en logos” (95). Conforme el lenguaje revela el mundo, sin embargo, lo va cerrando, clausurando, en el discurso mítico: “El mito es la abertura de una boca inmediatamente adecuada al cierre de un universo”, afirma Nancy en *La comunidad desobrada* (ibid.).

En este sentido, en la poesía de Rodríguez Leytón esos mundos que se abren nunca se muestran en su totalidad, ni las presencias ni verdades emergen de él “ininterrumpidamente”:

[...]

Las luces parpadean  
 y una sombra se pierde  
 calle arriba.  
 Después de todo  
 las páginas se cierran  
 sin escuchar las tonadas  
 que en nosotros retumban (60).

La página se reconoce como el limitado soporte de uno o múltiples mundos no del todo expuestos, y, aunque la poesía de la pazeña navega entre las corrientes del mito, celebra exactamente esa particularidad opuesta del lenguaje: su constante abrir mundo, nunca clausurarlo:

Se entrecruzan los colores  
 nace un lirio  
     blanco  
         efímero,  
             eterno (60).

Como si la palabra pusiera el gesto pictórico al servicio de un pensamiento en construcción sobre el mundo, la escritura de Rodríguez Leytón reflexiona acerca de la apariencia de las cosas y su impresión en el lenguaje: esta apariencia tiene que ver con el cuerpo, con la sensualidad del mundo sensible, con las superficies/ formas/pieles de las cosas, con sus límites marcados por el nacimiento y la muerte, así como por el movimiento y posición que estos traen a nuestros horizontes.

Cuando en *Ritos de viaje* la voz poética está sumergida en las estructuras míticas, manifiesta una especie de carencia en sus sentidos, especialmente en el tacto y en la visión, que le resta claridad respecto al mundo:

Mi ave  
 está incierta  
 mi huella  
 difusa (25)

La voz poética parece sugerirnos que, en pos de la idea abstracta de un origen comunitario, esa habla mítica paradójicamente confunde las cosas, les resta apariencia, en tanto que exige de algún modo el sacrificio de los cuerpos en favor de una fundación identitaria representada o, como diría Nancy, “puesta en obra” a través de una palabra exacta. Dicho de otro modo, a través de la ficcionalización del mundo como una única alegoría, el mito disuelve todas las singularidades de las existencias mundanas en una figura sumergida en una especie de “eterno retorno” que desafiaría la finitud de vida y del pensamiento humanos, sujetos a la materia:

Conmovidos por la clara  
espesura del alba  
hemos puesto a prueba nuestro destino.  
Caerá la lluvia  
por precipicios olvidados,  
derramando su humedad entre tus manos.  
Yo,  
abrazaré a una estatua de arena  
no seré sorprendida  
escarbando en la basura  
en busca de la palabra.  
Espero algún signo  
que me lleve de regreso  
a la infancia del árbol (59).

Este poema es interesante porque un sujeto poético plural parece desafiar su “destino” dejándose “conmover” por la claridad del mundo, en este caso, al asistir o comparecer ante los acontecimientos atmosféricos que lo rodean. A la vez, la imagen de un cuerpo abrazando a una estatua de arena sugiere, junto a los siguientes versos, una renuncia poética. Tal vez sea el rechazo a un lenguaje que viene a instaurar un nosotros mediante una figura sin rostro y, además, pretende “patrimonializarlo” con la forma institucional de una estatua.

Para la socióloga boliviana Rivera Cusicanqui, el tiempo del presente boliviano se caracteriza por el uso intencionado por parte

de las instituciones de un lenguaje falsamente mágico que trata de homogeneizar su realidad, abigarrada y múltiple, en lo que se llama “sentido común”. Palabras mágicas porque tienen el poder de “acallar nuestras inquietudes y pasar por alto nuestras preguntas” (Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi* 41), pero que tiemblan en los momentos de crisis, ya que en esos momentos se produce un quiebre de las seguridades que nos hacen cuestionarnos a qué se refieren esas palabras.

Siguiendo la epistemología de lo *ch'ixi*, que la socióloga paceña procura desgranar a lo largo de sus ensayos, pero sobre todo en *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis* (2018), la realidad boliviana manifestaría la coexistencia de elementos (tiempos, espacios, lenguajes, formas de producción y organización social, etc.) que irrumpen en el orden impuesto y que se nos presentan “indigeribles”. Para ella, que a su vez continúa el trabajo del sociólogo británico Andrew Pearce, tanto el tiempo del “ahora” como el espacio del “aquí” serían categorías o porciones de la realidad marcadas por el hecho colonial, en las que reverberan las heridas del pasado: “El arcaísmo se hunde en el subconsciente y solo sale a la luz en estallidos (festivos o rebeldes) que ponen en cuestión la inteligibilidad de lo real” (Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi* 24).

En este sentido, las obras de Tapia Anaya y Rodríguez Leytón también dialogan con el concepto de “lenguaje recordante” que Wiethüchter propone y que alude a la capacidad del lenguaje poético para superponer realidades confrontadas en el tiempo o en el espacio (1986), creando un horizonte de líneas vitales dinámicas y en disenso<sup>4</sup>.

*Ritos de viaje* viene a ser precisamente una especie de caleidoscopio o puzle temporal, en medio del cual la voz poética se pregunta por su materia, por su cuerpo, pues este es el espacio del

<sup>4</sup> Emplearemos la imagen de las líneas y los puntos en adelante a partir del pensamiento de Sarah Ahmed, previamente expuesto, a menos que se indique otra referencia.

que brotan recuerdos de un pasado lejano o imágenes de un futuro incierto; recuerdos que no tienen “dueño”, que simplemente transitan entre escenas cotidianas<sup>5</sup>:

El andar de mi piel  
lleva todavía los restos de algún latido,  
de alguna hoja muerta (17).

Así, ya no es el lenguaje el que tiene un carácter recordante únicamente, sino que el cuerpo, y, especialmente la piel, se convierte en una “cosa” o “lugar recordante”, a través de los ritos en los que la subjetividad se ve inmersa en su día a día.

Podríamos decir entonces que la escritura de Rodríguez Leytón, que se desarrolla en fuertes momentos de crisis (desde finales del siglo XX a estas últimas décadas del XXI), se instala precisamente en este lugar de cuestionamiento, no solo hacia los usos del lenguaje, sino hacia la realidad que este referencia y hacia las categorías que lo constituyen —espacio, tiempo, cuerpos, objetos, subjetividades—, para abrazar uno de los conflictos fundamentales de su tiempo y su contexto histórico: la cuestión de la comunidad o el ser-en-común.

Como venimos diciendo, en la mayor parte de su obra el cuerpo se convierte en el trasunto del poema y se interroga como lugar donde se cruzan esos espacios y tiempos confrontados. El aquí y ahora se tizna de desajustes provocados por un olvido y una difuminación de la imagen que parecen tener cierto espesor histórico.

En *Pez de piedra*, su siguiente poemario (2007), primero la voz poética se aleja de su propio cuerpo, de sus huesos y de su voz específicamente, para cubrir su tiempo singular, el tiempo de su cuerpo, con un “recuerdo sin vestidura” (12); es decir, un recuerdo que parece no pertenecer a nadie, autónomo, fluyendo en el espacio del afuera.

<sup>5</sup> Por ejemplo, durante la caída de las hojas, en el momento de la muerte de un ser querido, en un instante de silencio, en la entrega de afectos a quienes amamos.

Comienza entonces otro ritual de extrañamiento en el que la voz poética se pregunta:

¿Cómo ser ahora de repente  
de nuevo  
de memoria?

De las ausencias continuas  
llegó un inexorable murmullo.  
Perpetuo acariciar de viejos papeles:  
palpitantes papeles  
que callan.

Y naciste una vez más con las manos llenas de lirios (14).

Este poema condensa algunos de los elementos más característicos de la poesía de Paura Rodríguez. Comenzando por su estructura, es un poema constituido por tres partes: una pregunta que abre, una reflexión breve que hace de “latido” o núcleo del poema y una estrofa final en la que tiene lugar un acontecimiento o revelación; en este caso, el aparecer de unas manos “llenas de lirios”.

Por otra parte, este poema también muestra cómo cohabitan en él dos flujos temporales: uno de continuidad, cíclico, vinculado al carácter ritualístico de la vida cotidiana (“de nuevo”, “ausencias continuas”, “perpetuo acariciar”, “una vez más”) y otro breve, único: el tiempo del acontecimiento (“de repente”, “llegó”, “palpitantes papeles”, “naciste”). La aparición, desaparición y cruce de tiempos en su poesía tiene que ver con cómo este nos sujeta o ancla al espacio del presente colonial. Las mudanzas temporales entonces nos moldean, nos cambian, nos sumergen también a nosotros en esos cambios de estado, siendo su máxima expresión la muerte y cómo ella nos libera de las propias ataduras del tiempo.

En la sección dos de *Pez de piedra*, la voz poética afirma tajante que “no dejará su piel”, afirma que su cuerpo ha cambiado (“soy un animal desconocido”), y que sin embargo aún alberga “las figuras antiguas” que la engendraron. Su cuerpo, así, es un espacio cam-

biente en el que permanece una “herida hermética”, “un dolor que se manifiesta como invierno” (24). La materia fundamental de la que se nutre la poesía de Rodríguez Leytón, la piel, es a la vez el espacio para el cambio y para la pervivencia de un lenguaje arcaico.

Como vemos, en su poética son cruciales tanto la búsqueda del silencio como la preocupación por llenar de memoria el espacio-tiempo del presente, y ambas tienen que ver con la necesidad de que se aparezcan rostros, figuras de antepasados, cuerpos, flores u otras materias vivas cuyo gesto de nacer o aparecerse se resiste a ser interpretado fácilmente, tal y como sucedía en la poesía de Vilma Tapia. Esos signos inscritos en el espacio y en su cuerpo se nos muestran hasta cierto punto incomprensibles, herméticos, como si estuviéramos ante una obra de arte rupestre: líneas que transmiten emociones pero que no se nos presentan totalmente traducibles, de ahí que la poeta apueste por la elipsis, la contención y la brevedad, elaborando ella misma una caligrafía de “trazos”.

Es también recurrente en su escritura la imagen del flujo que se para o el ritmo que se quiebra, sea la voz, la sangre o el agua: “Mi voz se quiebra/ se hace distinta del agua: / Mi papel se consume”. Nos recuerda esta imagen a esa urgencia por interrumpir el habla mítica, que antes comentábamos a la luz del pensamiento de Nancy. Como veremos, la escritura de Rodríguez Leytón abraza la finitud de la existencia mundana, y con ella la del propio lenguaje o pensamiento, desafiando así cualquier visión inmanente del ser-en-común. Esa paralización del lenguaje, a veces asociada a la aparición de la muerte, quizás tenga también que ver con ese momento de crisis del que habla Cusicanqui y en el que se evidencia el carácter “indigerible” y desafiante, por complejo, de la realidad boliviana.

No obstante, en su escritura, el mundo está hecho de “materia recordante”: miradas, flores, murmullos, cuerpos y sombras lo componen. Es una materia que se mueve, que interactúa, que hierde y nutre, que se aparece y después muere. Ese movimiento, esa coreografía es el cotidiano ritual de la vida que muestra el poemario y que permanecerá en el quehacer poético de la paceña:

La forma de los atardeceres me hiere,  
me alegra su color tardío  
cercano al vientre,  
cercano a cada latido que comienza a encenderse por  
las calles  
extrañas y propias (*Pez de piedra* 46).

En esta poética breve, contenida, el afuera se muestra a través de la confrontación con emociones procedentes de tiempos y espacios cruzados, como el dolor y la alegría que se imprimen sobre el cuerpo y subjetividad de este poema a medida que el atardecer cae sobre las calles de la ciudad.

Hay, además, una relación con un tú que parece ser entre íntima, incluso erótica, en cierta medida, y comunitaria:

Para hablarnos,  
para escarbar nuestras llanuras,  
para rogar nuestras lluvias,  
para dejar de ser un momento:  
se quedará mi almohada  
ligada para siempre  
a tus pálpitos (10).

De esta manera, es esa intimidad la que permite que puedan llevarse a cabo los ritos, pero, como iremos comprobando, no se trata de una fusión entre el yo y el tú, sino de una relación cuerpo a cuerpo, de una disponibilidad en la materia a comparecer ante el otro que es lo que termina dando forma a un espacio en común.

En este sentido, los espacios interiores son permeables a los “pequeños sucesos” que van aconteciendo en el afuera, debido al movimiento de un yo a un “tú” al que se apela, entre los objetos que se van apareciendo, hacia lo mundano. Ese movimiento se nos presenta como una relación no clausurada sobre la cual se erige el lenguaje, de manera que la escritura es en la poesía de la pajeña un ejercicio de apertura:

Cuando nombro,

hay un olvido que fluye.  
 Cuando escribo,  
 transito sin nombre  
 por un recuerdo sin vestidura  
 que cubre mi tiempo  
 [...] (12).

En este fragmento podemos apreciar que ese movimiento del que hablamos constituye esencialmente la apertura de un canal, por el cual transitan o fluyen elementos del pasado. Además, vemos que hay también una disponibilidad del cuerpo (en este caso el cuerpo de la voz poética) ante el mundo, por eso puede “cubrirse” de otros tiempos, de recuerdos “sin vestidura”, es decir, recuerdos que de algún modo no le pertenecen, que son anónimos.

Estos pequeños sucesos  
 cada día suscriben en tu alma  
 profundas  
 hendiduras (ibid.).

Y la singularidad del otro, lo que en muchas ocasiones Rodríguez Leytón menciona como “alma”, se materializa en la medida en que es marcada, señalada, y transformada, en última instancia, por ese desplazamiento gracias al cual un cuerpo comparece ante el otro, y deja su impresión en él.

Por otra parte, la aparición del pasado en forma de “recuerdo” tiene que ver en su poesía con el silencio:

Persiste el zumbido  
 en el que caigo  
 buscando la palabra  
 silencio,  
 que luego  
 me asusta (15).

Pero tiene también que ver con la imagen de los antepasados fallecidos. Como si solo persiguiendo el silencio, en ese escuchar

absoluto en la quietud, fuera posible acceder al “murmullo” (14) de las ausencias, y también a los rostros del pasado:

Una luz lejana invade los retratos de mis muertos,  
me acongoja el paladar,  
me florece la triste sílaba que no alumbra mi cabello,  
me digo a mí misma estas cosas  
que no son siempre las mismas,  
y son casi siempre el agua  
[...] (16).

Afirma Miguel A. Hernández Navarro en *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)* (2012) que, dentro del giro artístico que se viene produciendo en torno a la memoria y el pasado desde la segunda mitad del siglo XX, las distintas disciplinas artísticas contemporáneas presentarían un “giro de la historia”. Con esto alude a la preocupación de los distintos lenguajes artísticos por las imágenes de la memoria y de lo considerado “pasado” desde el punto de vista de su construcción discursiva, filosófica y poética. Las y los artistas considerados por él como “historiadores (benjaminianos)” compartirían en sus proyectos algunos rasgos esenciales, dentro de los cuales pensamos que se podría encuadrar la obra de Paura Rodríguez. Vale la pena transcribirlos aquí:

1) La presencia tangible de la historia en el presente —que toma cuerpo a través de la concepción material del tiempo y el uso de objetos e imágenes como lugares preñados de tiempo—; 2) la necesidad de imaginar y visualizar el pasado —la toma de conciencia de que la historia se nos aparece en imágenes y, por tanto, es posible transmitirla, escribirla, a través de ellas—; y 3) el sentido de la historia como algo abierto que puede ser modificado —de ahí el compromiso con el pasado, que vincula historia y política (12-13).

Para Hernández-Navarro, quien sostiene esta perspectiva desde el pensamiento de Walter Benjamin, la “activación” de la memoria es inseparable de una activación del “cuerpo, el espacio y la temporalidad” (22), de ahí que lo mundano (los objetos y sus imágenes)

sean entendidos como “lugares preñados de tiempo”. De hecho, este “giro de la historia” en las prácticas artísticas contemporáneas está completamente vinculado, para Hernández-Navarro, con una percepción no lineal y múltiple de la temporalidad, una idea crucial en el pensamiento benjaminiano, del que también es deudora, en parte, la mirada de Silvia Rivera Cusicanqui a la hora de pensar la multitemporalidad de la realidad boliviana. Pues para Benjamin, el pasado se encuentra materialmente en el aquí-ahora, “como un objeto que se sitúa en medio de nuestro camino” (Hernández-Navarro 50), y es también esa presencia urgente y material del pasado lo que hace que la realidad boliviana sea una realidad *ch'ixi*<sup>6</sup>.

De una manera similar a como sucedía en la poesía de Blanca Wiethüchter, la voz poética de *Pez de piedra* parece vivenciar un distanciamiento respecto a sí misma, así como algunas mutaciones de su cuerpo, hasta el punto de que la materia que la constituye se transforma. La búsqueda del silencio interrumpe el flujo temporal y también el movimiento del propio lenguaje, en un estado de observación y escucha total ante el mundo, y ahí es donde toma posición una escritura corpórea, espacializada:

[...]

Un viento acaba de ser,  
una sombra se apaga.

Se diluye mi espacio en un recodo de tiempo.

Los ritmos quebrados de mi sangre  
hacen que calle (23).

Si habíamos descrito la poesía de Vilma Tapia desde el aspecto de las líneas vitales y temporales que se encuentran y desencuentran en

<sup>6</sup> Si bien es importante enfatizar que ya en el pensamiento aymara, como venimos comentando a lo largo de este trabajo, la temporalidad contempla una simultaneidad de la que carece el pensamiento de la modernidad occidental, y en gran medida es en ese entrelazamiento espacio-temporal donde se edifica el concepto de lo *ch'ixi* (Cusicanqui *Un mundo ch'ixi*).

el espacio fenomenológico del poema, la de Rodríguez Leytón apunta a ser una escritura de capas; capas de tiempo congelándose y llevando a la voz poética a un estado de permeabilidad y receptividad ante un mundo que se muestra a través de los sonidos y los contactos de piel.

¿Cómo sabré reconocer mi fuego  
 en medio de tanto murmullo?  
 Vendrán los otros  
 a jugar con nuestros signos (37).

En su poesía, “nosotros” y los “otros” apuntan a ser dos figuras distintas por su posición respecto al espacio del poema, de tal manera que su ubicación en uno u otro término no responde a una “esencia” material o espiritual, sino a la cercanía o lejanía de los cuerpos respecto al habla del poema. Así, la distancia que la voz poética persigue respecto a sí misma, a su propio cuerpo (ese “ser otra”), refleja un anhelo de disponibilidad espacial para el otro:

Hay murmullos que acarician la noche.  
 Hay flores atardecidas  
 que aguardan tu retrato  
 y discurren lentas,  
 diciendo nuestro nombre (29).

Estar lejos de sí hace disponible la llegada del otro al aquí-ahora del poema, incluso augura la llegada del ser-en-común, que en este poema se anuncia en un nombre plural susurrado por flores. Como vemos, la aparición insistente de los otros —su venida de lejos en forma de “sombras” (33), “objetos delirantes” (33), “recuerdos” (33), “rostros” (34), “figuras antiguas” (24); también como “murmullo” (37), como “sol azul que recorre el tiempo” (33), o incluso como “hojas” (38), “presencia de geranios” (38) o una “bocanada de fuego” (26)— establece un caldo de cultivo para que los cuerpos (nuestros y suyos; todas las pieles que se encuentran en ese ir y venir de mundos) se nos presenten como “imáge-

nes dialécticas”<sup>7</sup> en la poesía de Rodríguez Leytón. Los cuerpos y sus mundos nunca no se dan “por supuestos”, de ahí sus constantes mutaciones, distanciamientos, confrontaciones temporales: podemos considerarlos imágenes dialécticas porque albergan la contradicción de que son finitos<sup>8</sup> pero, a la vez, no desaparecen del todo. Se trata así de que “nuestros” y “sus” mundos queden impregnados de la presencia de un cuerpo y esta “nos” sea disponible en la observación de su ausencia:

No vi nada  
 entre las hojas  
 que carcomen  
 los recuerdos de la tarde.  
 Sólo busqué entre mis huesos  
 un poco de tiempo.  
 Tu presencia de geranios  
 contradice este invierno de sal.  
 Será preciso  
 atrapar las miradas  
 que nombran  
 pájaros y piedras (38).

En la poesía de Paura Rodríguez, la observación está antes que la palabra, por ello, el origen de las diversas cosas que aparecen en el poema (y que dan forma a un mundo de presencias vegetales, minerales y animales) está mucho más allá del propio poema, del propio lenguaje. La aparición y aspecto de las cosas importa en los poemas mucho más que la lengua que los nombra:

<sup>7</sup> Así es como Walter Benjamin define una imagen dialéctica en *Parque Central*, su ensayo sobre la poesía de Charles Baudelaire (1955): “La imagen dialéctica es un fulgor. Como imagen fulgurando en el ahora en que se vuelve inteligible, ha de retenerse la imagen de lo pretérito, [...] la salvación que así y solo así se realiza, únicamente se logra en acecho de lo que irrecuperablemente se está perdiendo [...]” (33).

<sup>8</sup> Esa finitud: la lejanía absoluta respecto a un yo o un nosotros, o la lejanía radical que constituye una muerte.

su existencia no depende, en última instancia, de la capacidad de ficcionar o de representar de la voz poética:

Amo los geranios,  
las piedras,  
la luz temprana que guarda los silencios (52).

La expansión de las formas mundanas se celebra aquí haciendo del lenguaje una especie de reverberación de sus distintas intensidades. Así, sutilmente, viene a desafiar la idea de un “sujeto literario”, abrazando la crisis de esa ficción ontológica, de esa habla mítica, mediante la cual el mundo le pertenece al sujeto creador (Nancy, *La comunidad* 182). En su poesía podemos encontrar un gesto inaugural que “repartiría” ese “ser-en-común”: lo que Nancy describe como un “avanzar [...] de ti a mí, del silencio al habla, de todos al singular, del mito a la escritura” (Nancy, *La comunidad* 126). Pero no se funda en ella nada, no se revela en su búsqueda de una comunidad “la forma de la Historia” (ibid.), esa verdad ancestral que vendría a dar sentido a la comunidad:

Juntos vamos limpiándonos el polvo.  
Juntos lamiendo la oscuridad,  
remachando el silencio  
con augurios cotidianos.  
Juntas,  
las formas  
de nuestros pies  
transitan  
el delirio del olvido (*Como monedas viejas sobre la tierra* 19).

En cambio, como vemos en este poema, extraído de su siguiente libro *Como monedas viejas sobre la tierra* (2012), si acontece una historia en común que nace en ese gesto interminable, en ese “compromiso” a comparecer ante el otro cada día. Bajo el análisis de la antropología estructuralista de Lévi-Strauss, la “cuestión del olvido” tiene que ver con la comunicación y sus usos sociales, puesto que el olvido entraña para él un “mal uso del lenguaje” que acabaría por desencadenar la búsqueda de la verdad

por parte de los personajes míticos, así como las formas rituales que vienen a reparar esos “malos usos” (Lévi-Strauss 239). El rito, para Lévi-Strauss, vendría entonces a reestablecer el orden mítico, a restaurar un lenguaje de lo verdadero:

[...] si tal como aparece en los mitos el motivo del olvido, señala una falta de comunicación consigo mismo y, si en las sociedades y épocas muy diferentes ese motivo sirve sobre todo para fundar prácticas rituales, entonces la función propia del ritual es, como lo sugerimos hace poco, la de preservar la continuidad de lo vivido. Porque es esta continuidad la que viene a quebrar el olvido en el orden mental (ibid.).

Resulta interesante comparar esta perspectiva con el punto de vista del giro histórico de las artes descrito por Hernández-Navarro, ya que la memoria no funcionaría entonces por “continuidad” sino que se aparece, al contrario, en las discontinuidades de las imágenes dialécticas respecto del flujo de los acontecimientos, pues estos se insertan en el flujo de la Historia, cuyo discurso se construye y se narra desde una mirada parcial (60).

Bajo esta mirada, el olvido se instalaría precisamente en ese dejarse estar en el flujo de la Historia, de manera que “recordar” tiene más que ver con su interrupción, así como con la observación de la llegada de historias ocultas en la superficie del mundo en forma de “constelación”. ¿Son posibles, entonces, otras prácticas rituales que se sostengan en esa discontinuidad, en esa observación de lo que no parece visible?

En el prólogo a *Como monedas viejas sobre la tierra*, J. Antonio Terán afirma que en la poesía de Paura Rodríguez la reflexión sobre el lenguaje y las experiencias corporales íntimas y “domésticas” se dan simultáneamente y que esto tiene que ver con su idea de que en la escritura de Rodríguez Leytón cuerpo y alma “son una unidad inseparable” (Terán 10). También se refiere a su escritura como “caleidoscópica”, y habla de “poemas que parecen detenerse en seco porque los atraviesa —como un tronco que cae súbitamente sobre el camino— un relámpago verbal de sentido contrario” (Terán 11).

La lectura de Terán se alinea con la nuestra, pues pensamos que, en ese pararse la mirada con urgencia (como se para ante la caída inminente de un árbol), al lenguaje de Paura le advienen cuerpos e imágenes que nunca le pertenecen al sujeto poético, que no están “dentro” de su memoria; más bien se le revelan en el contacto, en la comparecencia, en el momento de la escritura. No vienen de antemano en el lenguaje del sujeto, sino que acontecen en el movimiento de los cuerpos. Tal vez el lenguaje quiere cristalizar esos desplazamientos, ese movimiento “relampagueante”, y en esa búsqueda, en ese deseo del lenguaje (expresado en la creación del poema), Rodríguez Leytón está ofreciendo sus propios ritos:

[...]  
 Mi espacio  
 —breve y ciego—  
 atestigua  
 por el calor o el frío de tus manos.  
 Sé que ahora ha nacido un nombre.  
 (no el mío)  
 Vemos  
 la llegada  
 del agua  
 que arrastra  
 con furia  
 todos los nombres sepultados  
 (*Como monedas viejas sobre la tierra* 26).

Este poema captura de algún modo el tono de este poemario, y es un excelente ejemplo de la apropiación que la poesía de Rodríguez Leytón experimenta respecto de ciertos aspectos clave en la escritura de Blanca Wiethüchter, desentrañados a lo largo del capítulo segundo de este trabajo.

El contacto entre la voz poética y un “tú” al que se dirige el propio poema se produce en la superficie de la piel, en las distintas “arealidades” (Nancy, *Corpus* 34-35) a las que dan forma esos cuerpos y sus movimientos (de ahí que la propia voz poética se refiera a su cuerpo como su “espacio”). Además, ese contacto genera

una apertura en el espacio poético, como si se tratara de una grieta entre las rocas de la que emana un caudal de lenguaje, todos esos “nombres sepultados”:

Destejer  
equivoca  
el curso  
del tiempo,  
enturbia  
el agua.  
Un nombre pretérito  
moldea el contorno de tu rostro.  
[..]  
Al final,  
transaremos con lo desconocido  
[...]  
Nuestra frente será dichosa (*Pequeñas mudanzas* 13).

La llegada del agua se va construyendo en su obra como la imagen de los cambios en la temporalidad del poema, una especie de anuncio de ese caudal de nombres que, como afirmará en su siguiente poemario, *Pequeñas mudanzas* (2017), terminará por “moldear” el contorno del “rostro” (13) de aquel que asiste a esa avalancha de tiempo pasado por venir. La aparición del pasado a través de la forma de unas aguas cuyo curso se enturbia y la imagen de ese rostro que va figurándose en el poema nos recuerda también al modo en que el historiador del arte francés Georges Didi-Huberman, heredero de Walter Benjamin, coloca en las imágenes dialécticas la posibilidad de ver la historia desde la heterogeneidad y lo anacrónico, en vez de verla desde una perspectiva de progreso. Así fue también como nos posicionamos frente al montaje en la poética de Blanca Wiethüchter. (ver capítulo 2 de esta tesis, 70-81). Ciertamente, la formación del nudo entre temporalidades materializada a través de la imagen del tejido nos trae de nuevo a la memoria la poética de Wiethüchter, si bien en la poesía de Rodríguez Leytón, especialmente en esta última obra, esa tendencia a instalarse en el recuerdo o en la búsqueda de un pasado perdido nos sitúa frente a los bordes de un “abismo”.

La voz poética expresa una y otra vez su consciencia del mundo como una realidad hecha de sedimentaciones y profundidades: el espacio subterráneo al que se accede rascando con la palabra y la mirada, la violencia con que el mar o el río traen al espacio-tiempo del poema una alteridad siempre poco determinada. Además, la voz poética nos alerta de la diferencia entre intentar habitar un recuerdo —aferrarse al pasado como quien cava una cueva en la que proteger su identidad, todo lo conocido y todo ese lenguaje que afirma al sí mismo una y otra vez— y abrirse a las texturas del mundo con el cuerpo, palpando “el borde/ de la vida”, tejiendo “los caminos/ a punta de huellas” (17).

[...]

El viaje hacia la vida primigenia  
 comienza cada día,  
 la carne se debate  
 y el cuerpo,  
 a veces,  
 nos hace tristes (*Pequeñas mudanzas* 26).

La expresión “vida primigenia” está relacionada en este poema con el habla mítica, con esa búsqueda de un origen que venga a darle sentido al nosotros afásico, bosquejado de forma indeterminada, una y otra vez, en los libros de Rodríguez Leytón: “Esta extraña afasia/ permite contar historias con silbidos de sirenas/ y agrandar el horizonte con la mirada de un pájaro ciego/ que canta en la noche” (36). Sin embargo, esta imagen de una comunidad original contada o cantada como una historia que se contara ante un fuego en mitad de la noche se cuestiona desde sus primeros escritos, en tanto que su poesía insiste en la finitud del propio lenguaje y del pensamiento, inseparables de su propia materialidad, de su corporeidad.

Por su parte, la asunción de la imposibilidad del relato universal de un nosotros, así como la aceptación de la corporalidad del lenguaje conducen a la voz poética a abrazar las emociones que esa incertidumbre le produce, tanto a ella como a ese sujeto plural que se debate constantemente en sus poemas:

Cualquier muerte es triste:  
 llega como una ráfaga que corta la garganta,  
 el tiempo se cae por el ombligo  
 hacia un no definitivo.  
 Se rompe el hálito como un guijarro trunco  
 y brota la punta afilada,  
 espera mudamente un paso desnudo  
 (*Pequeñas mudanzas* 38).

En este poema observamos que lo que esta finitud trae consigo pudiera ser también el final de la comunidad misma; la muerte como el acontecimiento que aparta a ese nosotros de una atemporalidad o de una inmanencia; la interrupción del tiempo, del lenguaje y del pensamiento, materializado en ese fragmento bajo la forma de un “hálito”, de una respiración:

¿Irte de dónde?,  
 Fuera  
 del tiempo  
 los sueños  
 son inciertos.  
 ¿Irte de dónde?,  
 Allá  
 enmudece  
 el cuerpo.  
 La palabra no halla cabida en la voz.  
 [...] (*Pequeñas mudanzas* 44).

La asunción de que la interrupción del flujo temporal es efímera, de que después de la muerte viene “un paso desnudo”, vienen otros cuerpos, otras palabras, se convierte en la poesía de Rodríguez Leytón en una necesidad ética, pues la instalación del lenguaje poético en el limbo del habla mítica solo trae consigo que los cuerpos “enmudezcan”. El mito retira la palabra a los cuerpos en la medida en que exige de ellos que desaparezcan, que se diluyan en el espacio indeterminado e inmanente de lo original. Por ello la constatación de la muerte, que está presente y es condición

necesaria de lo común y de la comunidad, se hace latente sus últimas obras y desafía la pulsión del propio lenguaje poético de la autora hacia el mito.

Alguna costura ha tomado vuelo  
y se han deshilvanado los sucesos que pasan ante nosotros  
como ventanas brillantes de edificios que laten durante  
la noche.

Así recuerdo el paseo cuyo eco retumba en mi laringe [...] (*Pequeñas mudanzas* 42)

Con estos versos comienza el poema 25 de *Pequeñas mudanzas*, titulado “Paseo”: con un tejido que se eleva en el aire y se desteje, y que viene a ser la urdimbre de acontecimientos que dan forma a la realidad de un sujeto plural, un nosotros que se encuentra caminando en medio de una ciudad repleta de edificios con luces que atraviesan sus ventanas y se retienen en la memoria de quienes las observan. Los “sucesos” que acontecen se deshacen, como si su linealidad temporal se desajustase, a la vez que se iluminan en la memoria de los transeúntes, entre los que se encuentra la voz poética. No obstante, su naturaleza material, su corporeidad y visualidad, manifiestas en forma de tejido y de ventana iluminada, hacen de los sucesos apprehendidos una especie de haz de fognazos o de constelación de luces.

Continúa el poema:

[...]  
a una hora madrugada en su perfume  
que viene a sonido de ambulancia,  
a hierba de morgue,  
y así, la sucesión de ventanas ardientes  
lanza mudos espasmos a la ciudad,  
así: los edificios  
y la sorpresa de hospitales despiertos a cualquier hora (ibid.).

A medida que los transeúntes caminan por la ciudad, los edificios iluminados por sus múltiples ventanas se van sucediendo y, con ellos, los cuerpos que mueren dentro de esos edificios, finalmente revela-

dos como hospitales. La extrañeza que siente la voz poética ante esa realidad marcada por la finitud de unos cuerpos que no son visibles se expresa mediante algunas sinestesias e hipálages, como el olor del despertar en un hospital con las sirenas de las ambulancias, o la sensación de calor que provoca una ventana desde la que un cuerpo lanza un espasmo silencioso e invisible antes de desfallecer.

Discutiendo la idea de Gilles Lipovetsky de que en el presente hipermoderno el “aquí-ahora” se ha convertido en pura compresión y virtualidad, y en el que ciertas distancias, fronteras y tiempos de espera se han suprimido en pro de la inmediatez, la instantaneidad y la desmaterialización de la vida, Hernández-Navarro plantea que, en realidad, ese proceso de desmaterialización y compresión espacio-temporal es una “ficción imposible”. Esto se debe a que los cuerpos existen indiscutiblemente, y su materialidad necesaria pone sobre los debates político, filosófico y estético una conversación en torno a la urgencia de pensar de nuevo los modos en que la experiencia de los sujetos y las comunidades reales se hace tangible y densa (Hernández Navarro 115). El poema anteriormente citado parece volcar su mirada precisamente en la tensión entre la visibilidad e invisibilidad de los cuerpos que diariamente mueren en los hospitales urbanos, para cristalizar una imagen dialéctica de esos cuerpos, pues, sin ser visibles, pueden aprehenderse en la observación de las luces encendidas en los hospitales, y pueden recordarse, fugazmente, si se es capaz de destejer y expandir esa costura extraña que se eleva ante nuestros ojos y que marca los límites del espacio y tiempo presentes.

Es en este sentido que la poesía de Rodríguez Leytón, aunque altamente reflexiva y volátil, tiende a una forma de materialismo histórico que se sustenta en la tactilidad de la experiencia sensible y del pensamiento, en la finitud de una comunidad que se busca constantemente, ritualísticamente, en los límites del tiempo y del espacio para nunca ver su propio rostro, para nunca definir su identidad. La tensión entre el habla mítica, unívoca y totalizante, y la voz del cuerpo situado, un cuerpo singularmente sintiente, construye el edificio poético de la autora, en el que, finalmente,

brillarán las luces de aquellas vidas que se encuentran y se despiden para siempre. Una escritura del rito que oscila, una y otra vez, entre las capas de tiempo interrumpido, y que diseña el mundo táctil, cambiante y vivaz de la poeta paceña.

## NOTAS FINALES

Tras haber indagado en las particularidades de la poesía de Vilma Tapia y de Paura Rodríguez Leytón, mediante una lectura atenta de algunos de sus textos más representativos, es el momento de sintetizar y conectar, de una manera más pausada, aquellas lógicas o pensamientos poéticos que las aproximan y aquellos que las singularizan.

Como venimos comentando desde el inicio de este epígrafe, y como seguiremos explorando en los siguientes, la obra de algunas de las poetisas más relevantes en el panorama de la poesía boliviana de las últimas décadas refleja un cambio tanto en las materias como en las formas que van a constituir sus intereses poéticos. Tomando de sus antecesores predilectos, como Blanca Wiethüchter, Jaime Sáenz o Edmundo Camargo, una preocupación fundamental por la construcción de la atmósfera y la imagen del cuerpo en el poema, Vilma Tapia y Paura Rodríguez Leytón consolidan dos poéticas cuya proximidad respecto al mundo y la experiencia sensible roza las formas de una escritura íntima. No obstante, será este juego de distancia y cercanía respecto de los objetos y cuerpos que se van apareciendo (esos elementos mundanos del poema que hemos ido analizando) lo que constituirá el meollo de un nudo filosófico compartido y de una larga reflexión acerca del propio lenguaje poético y la figuración de una comunidad, del ser-en-común.

En los poemas de Tapia y de Rodríguez Leytón, todo elemento que se aparece, que se mueve en la realidad del poema es una forma de vida que interacciona con otros elementos, transformándose mutuamente. El lenguaje persigue “tocar” esos movimientos, al convertirse en su sentido último esa necesidad de abrir mundo(s): ese desliz, contacto o, incluso, ese atravesamiento entre formas

de vida que termina generando una superficie original que viene a llenar la propia realidad del poema. Tanto en la poesía de Tapia como en la de Rodríguez Leytón, este roce entre “afueras” —un gesto que hace que distintos espacios y cuerpos se acerquen y se alejen constantemente— genera una fuerte desorientación tanto para la voz poética como para quien lee el poema, pero es gracias a esta desorientación que otros mundos consiguen vislumbrarse en medio del aquí-ahora del texto.

En la escritura de Tapia, a partir del profundo estado contemplativo de la voz poética, todos los elementos van cobrando forma y se relacionan habitualmente a la manera en que lo hacen las plantas: a través de la respiración e incorporación de la energía que desprende la materia cercana a sus cuerpos. De este modo, sin ser nunca lo mismo, los elementos comparecen los unos ante los otros, generando una atmósfera en la que todo se expande, en la que los cuerpos se despliegan y permanecen en el espacio incluso después de haberse alejado de nuestra mirada.

¿Qué sucede cuando aparecen en el horizonte del poema objetos y cuerpos cuyas líneas vitales se alejan de las de la voz poética, que está alineada con formas de existencia más normativas y coloniales? Asistimos entonces a un choque de “mundialidades”, según la terminología de Sara Ahmed, que supone una alteración de las estructuras ontoepistemológicas de la subjetividad que está describiéndonos el mundo a través de su lenguaje. Esta alteración, esta crisis en la percepción del tiempo, del espacio e incluso de los propios límites de su subjetividad quedan plasmados en el poema, que se convierte en una especie de superficie sobre la cual distintas líneas van dejando la expresión de sus existencias y sus transformaciones, como si fuera la piel de un cuerpo todavía extraño, por definir, plagado de grietas dinámicas.

La poesía de Paura Rodríguez Leytón, aunque también es, como hemos visto, muy reflexiva y comprende el silencio y la quietud como estados de conciencia necesarios para que se produzca una experiencia de inmersión y comparecencia ante el mundo, no se entiende sin su vinculación con el rito y el habla mítica.

Su escritura parece perseguir una y otra vez la respuesta a un acertijo o pregunta, relacionada con un “nosotros” confuso, nunca determinado en los poemas. Numerosos textos suyos comienzan con el movimiento corporal de la voz poética, del que queda en el lenguaje una latencia, aunque al poco se interrumpe o vuelve sobre sus propios pasos, tejiendo y destejiendo las líneas del tiempo y del espacio a su antojo. De nuevo, como en la escritura de Tapia, el mundo nos resulta aquí un espacio de apariciones confusas; lo que se aparece o cobra presencia en el poema nunca se revela completamente, algo que deja constancia de que el mundo que pretende construir su lenguaje no depende completamente de la mirada de la voz poética, ni de su voluntad de representación.

De esta manera, aunque su escritura orbita en torno al habla mítica —en su preocupación por el origen de una comunidad desdibujada en el presente del texto y en su capacidad de ficcionar acerca de realidades que le son lejanas (entre otros aspectos)—, se esfuerza por ofrecernos una y otra vez su reverso: que el lenguaje, en su ficcionar, puede abrir mundo, pero nunca clausurarlo. Como si se tratara de una inauguración sin fin, su poesía sostiene esta idea atando el lenguaje a la materia, poniendo en la experiencia corporal el límite de su subjetividad, y, a continuación, el de su comunidad. Una poética que celebra, así, la finitud de la materia, y, con ello, la desaparición del lenguaje, del pensamiento: cada poema se posa sobre el límite que acecha y dinamita cualquier posibilidad de una comunidad original, inmanente a sí misma.

No obstante, a la vez que se reconoce ese límite y la imposibilidad de un habla mítica, en el cuerpo a cuerpo con el mundo del que es testigo el lenguaje, la materia se abre y se vuelve disponible para que los pequeños sucesos calen en su porosa superficie.

Como si entonces, en la superficie del poema, se abriera una brecha o canal entre temporalidades, entre mundos distintos, los cuerpos albergan, sobre sus pieles, imágenes anacrónicas y destellos de afectos inusuales, solo perceptibles bajo la observación atenta que constela imágenes dialécticas, así como

bajo la humilde aceptación de que el lenguaje poético debe someter su voluntad de representación a un fuerte cuestionamiento.

A través de constantes interrupciones en el flujo de representación de lo mundano, ambas poetisas fijan la experiencia sensible en el origen del pensamiento y del lenguaje poéticos, y descubren en la piel de las cosas la apariencia de —y a la vez el espacio sobre el que aparecen— partes de mundos en apertura, aún por conocer.

El “estiramiento” de unos cuerpos hacia otros —que a veces se aparecen como lejanos o inalcanzables entre sí y a veces como muy próximos— se produce de forma repetitiva y cobra la forma y el sentido de un ritual, especialmente en la obra de Paura Rodríguez Leytón. Sin embargo, la imprevisibilidad de sus movimientos, vinculada a la desorientación a la que les conduce su experiencia corporal, genera consecuencias únicas en el poema. Los textos que se producen bajo esta exploración de nuevas formas de ritualizar la escritura poseen un “resto” de significado, sujeto a la aparición y despliegue desafiantes de formas corporales y espaciales singulares.

Bajo nuestra mirada, la repetición del rito nunca conduce en estos poemas a la disolución del yo en una experiencia mística de fusión con lo total o lo absoluto, como proponían algunas lecturas de sus obras antes mencionadas, y desde luego, tampoco celebran esa voluntad fundacional del lenguaje mítico que vendría a establecer jerarquías ontológicas entre los elementos que aparecen en el poema.

De otro modo, sus textos insisten en la relación: el gesto desafiante de girar la mirada, esa comparecencia entre cuerpos y objetos que portan sus mundos consigo, aunque después hayan de separarse. Y la relación siempre alberga un margen, una especie de “exceso” o de “resto” que impide cercar completamente el sentido de la escritura. Intersecciones, líneas que se cruzan, brechas en el espacio del “aquí” y el tiempo presente, partes de cuerpos, comunidades en movimiento, materias vivas emergiendo del suelo con sus propias impresiones o marcas históricas: esas son las huellas que sus trazos nos van ofreciendo como guía.

---

---

## CAPÍTULO 4

# POESÍA CONTRA LOS VIEJOS Y NUEVOS CERCAMIENTOS

### INTRODUCCIÓN

De entre las numerosas diatribas que manifiesta la poesía latinoamericana desde la segunda mitad del siglo XX y en los años que bordean el paso al XXI, la aproximación a las vanguardias tardías de nuestro siglo pasado parece ser una de las principales características que nos ofrece la poesía boliviana de este período. Especialmente la poesía escrita por mujeres. A lo largo de este trabajo hemos tratado de ir analizando bajo qué herramientas esta poesía va volcando en el vínculo entre lenguaje y espacio una serie de preocupaciones que remiten a la manera en que percibimos el mundo, las relaciones sociales y de poder que aquí se dan, así como las emociones que en estos procesos se generan, en las que estas escrituras inciden con mayor o menor intensidad, pero con constancia. En este sentido, la poesía boliviana escrita por mujeres en el último cambio de siglo no se aleja demasiado de las derivas de la de algunos de sus países vecinos, como Argentina o Chile. En ellas, la vuelta a la materia y la atención a la proximidad entre el lenguaje y los objetos desde la experiencia corporal se ha venido convirtiendo en una de sus piedras angulares, como ya afirmó Francine Masiello en 2012: “la poesía reciente llega a su objeto por medio del contacto y la intensificación del oído, por medio de la mirada y las percepciones” (148).

En los epígrafes anteriores analizábamos hasta qué punto la percepción del espacio, la experiencia corporal de la desorientación y su intento por trasladarlos a la escritura poética habían marcado una especie de línea de continuidad en la poesía boliviana del cambio de siglo que colocaba en su centro la cuestión de la re-imaginación y representación de un ser en común, de una comunidad. La idea de que los cuerpos desorientados llegan a percibir formas de existencia que de otro modo no se aparecerían en su horizonte vital nos ha permitido ir descubriendo poéticas, como la de Vilma Tapia o Paura Rodríguez Leytón, que se sostienen en la imagen que hemos denominado como “mundo abierto”, un proceso figurativo dentro de la obra de las poetisas que ha ido alterando profundamente la construcción del sujeto como aval del mundo y sus representaciones en el lenguaje poético.

Los textos de Marcia Mogro (La Paz, 1956) y Jessica Freudenthal (Madrid, 1978), que a continuación abordaremos, no dejan de inmiscuirse en esta línea poética; de hecho, podríamos atrevernos a decir que abrazan de una forma más frontal las implicaciones y consecuencias estético-políticas de este “poner a prueba la conciencia sensorial de quien observa” (Masiello, 149) una realidad abigarrada y agrietada. La sensación de que algo implosiona en el lenguaje para expandir los límites en la representación del mundo es algo que nos acompañará en adelante. Es por esta razón que no nos deja de parecer adecuado ubicar sus escrituras en este espacio de exploración y generosidad con el lenguaje que se da en la poesía latinoamericana del cambio de siglo<sup>1</sup>, espacio que es a la vez de conflicto y de diálogo, sosteniendo de nuevo la perspectiva de Francine Masiello.

<sup>1</sup> Tanto en Mogro como en Freudenthal pueden verse algunas oscilaciones entre la poesía testimonial y la vuelta a una cierta poesía visual, relacionada con la poesía concreta y, anteriormente, a las vanguardias, sin embargo, desde nuestra perspectiva, los rasgos no son tan prominentes como para encajar sus poéticas en esas terminologías, que además están muy ligadas a territorios concretos.

Siguiendo un hilo que ya ha sido señalado por la crítica (Galindo 2003; Masiello 2012; Salomone 2021; Cano Cubillos 2021; Mallén 2012), veremos cómo la búsqueda por comprometer el lenguaje poético en ciertos contextos de violencia (colonial, estatal, patriarcal) y de crisis de la democracia tiene como resultados no solo la denuncia testimonial de unas políticas de neoliberalismo severo, incluso lo que puede llamarse como unas políticas de muerte, sino también una reflexión (normalmente más opaca que la anterior) sobre cuál es la posición que el mundo y sus objetos deben tomar en el lenguaje<sup>2</sup>.

En este capítulo intentaremos poner en relación la poesía de Marcia Mogro con la de Jessica Freudenthal, pese a la diferencia de edad y recorrido poético, pues consideramos que, además de ser dos de las poetisas bolivianas más experimentales de las últimas décadas, comparten otras importantes preocupaciones y derivas estéticas que aquí nos interesan. Nos conducen a esa idea dos hipótesis acerca de su escritura: la primera es la de que ambas reflejan un posicionamiento contra lo que se ha llamado como “cercamientos” (*enclosures*), en el ámbito de la sociología, la economía y la filosofía de corte neomarxista<sup>3</sup>. Pensamos que sus escrituras denuncian las consecuencias de estos cercamientos, fenómeno que a continuación profundizaremos, tanto en el lenguaje como en la vida en

<sup>2</sup> Aunque la mayor parte de la crítica citada se dedica principalmente al panorama poético argentino y chileno, estos escenarios de crisis política vienen percutiendo, como sabemos, sobre la cuerda de la literatura latinoamericana de forma más o menos general desde los años 70 del siglo XX, y es por supuesto exportable al contexto boliviano, como ya venimos apuntando desde el comienzo de esta investigación.

<sup>3</sup> Especialmente esta revitalización de la lucha contra los cercamientos se viene enfatizando a uno y otro lado del océano Atlántico desde los feminismos materialistas, que es la corriente principal que aquí nos guía, tanto en el ámbito de la investigación académica independiente como en el de las prácticas feministas comunitarias. Véase, entre otras: Federici, 2004, 2012, 2019; Paredes, 2010; Quiroga Díaz y Gago, 2017.

todas sus formas en los territorios que ambas poetisas habitan<sup>4</sup>. Para demostrarlo, nos centraremos en las imágenes y mecanismos poéticos de mayor impacto en sus obras en este sentido. La segunda hipótesis, vinculada a la anterior, es la de que su escritura establece modos particulares de comprender la relación entre comunidad y espacio: como veremos, Marcia Mogro lo hace explorando el vínculo entre el lenguaje y los límites en la representación del espacio, habitado por diferentes comunidades a lo largo del tiempo; Jessica Freudenthal, por su parte, lo consigue elaborando una imagen incipiente y vibrante de una comunidad en movimiento, que viene a oponerse violentamente a la de la “Nación boliviana”.

En medio de las décadas más duramente marcadas por la reestructuración económica de los países del Sur global, como son las de los 80, 90 y 2000 (especialmente en países como Bolivia o Chile), Mogro y Freudenthal proponen escrituras que se posicionan, a través de sus propios conflictos estéticos, en un lugar de denuncia e incertidumbre. Tal y como explican Federici y Rivera Cusicanqui, en estas décadas los organismos internacionales que llevan a cabo o participan de esta reestructuración económica<sup>5</sup> se apropian del “lenguaje de los comunes” mientras que saquean los territorios al convertirlos “en reservas ecológicas con fines turísticos (expulsando a quienes habitaban esos territorios) o cercando grandes porciones del mar con fines económicos (Ley del Mar,

<sup>4</sup> Marcia Mogro nació en La Paz en 1956, pero reside en Santiago de Chile desde 1985. En Chile ha escrito toda su obra, que comenzó con la publicación de *Semíramis 16* (MG) (1988) en la editorial Caja Negra, en una impresión seriada donde se la incluía junto a algunas de las voces más sonadas de la poesía joven chilena en ese momento, como José María Memet o Carlos Montes de Oca. Jessica Freudenthal, de padres paceños, nació en Madrid en 1978, y ha vivido en la capital andina de forma intermitente con México DF hasta hace unos años, momento en el que fijó en La Paz su residencia y en el que, casualmente, tuve la ocasión de conocerla, durante la Feria Internacional del Libro de 2021.

<sup>5</sup> Tales como el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional o las Naciones Unidas, con la complicidad de los gobiernos locales en la mayoría de las ocasiones (Federici, *Revolución* 246).

1994)” (Federici, *Revolución* 246). No obstante esta confusión colectiva, Mogro y Freudenthal establecen en el territorio y en sus formas de representación poética un hilo conductor entre distintos períodos marcados por la colonialidad y las dinámicas del capitalismo (cercamientos, nuevos procesos de acumulación primitiva para el capital internacional, feminización y racialización de la clase reproductiva y un largo etc.), y así ambas irán abrazando una imagen y un lenguaje de lo común o los comunes que será tanto una “alternativa lógica e histórica al binomio Estado y propiedad privada, Estado y mercado (Federici, *Revolución* 245)”, como una discordancia poética con el lenguaje distorsionador de los poderes (neo)coloniales.

La destrucción de la vida en sus múltiples formas, tanto en las ciudades como en los parques naturales, la destrucción de los “cuerpos”, de toda la materia que va dando forma al ser en común, al ser-con de esas particulares existencias, incluso la destrucción de los “sueños” particulares y colectivos, es testimoniada y confrontada a lo largo de prácticamente toda la obra de Marcia Mogro, especialmente en sus poemarios *Los jardines colgantes* (1995), *De la cruz a la fecha (bitácora)* (1998), *Excavaciones* (2009) y *Restos de un cielo* (2011), en los que aquí nos centraremos. En el primero de ellos nos detendremos especialmente en la imagen de un grupo de mujeres, descritas como “desventuradas, suplicantas, locas”, quienes, en los bordes del paisaje, del mundo conocido, diseñan superficies en las que sus cuerpos pueden sentirse a salvo. En los otros poemarios abordaremos su clara posición anticolonial, a través del proceso que la escritora emprende en el tratamiento y reconstrucción de la imagen del colono (españoles, sobre todo, para el caso boliviano y otros colonos europeos, para el de la Tierra del Fuego) y la del nativo indígena (selk’nam, especialmente, aunque también se sugiere el aymara). A la vez, intentaremos relacionar estos elementos de su poética con la inserción de Mogro en el panorama chileno, pese a su publicación continua con la editorial paceña Plural. Pues, tal y como lo hizo Raúl Zurita en la contratapa del primer libro de Mogro (*Semíramis 16 (MG)*, 1988),

consideramos relevante insertar su escritura en el mapa de la poesía latinoamericana de ese período, y especialmente en el chileno. Nuestra intención es seguir finalmente defendiendo una idea presente en los anteriores capítulos de esta tesis; la de que la escritura de las autoras de este período finisecular retoma un “pensamiento” y quehacer poético que criticará los modos de percepción coloniales heredados y sus manifestaciones en el propio lenguaje.

El poema *Demo* de la paceña Jessica Freudenthal, publicado primero por la editorial mexicana Catafixia (2009) y después por la boliviana Plural en 2011<sup>6</sup>, se inmiscuye en las coyunturas de la tradición literaria boliviana y en las heridas de su historia colectiva sin apartarse de las nuevas preocupaciones y demandas que vienen sacudiendo paulatinamente el panorama de la poesía boliviana actual, como reflejan las antologías *Cambio climático* (2009), de la que ella misma es editora, junto a Benjamín Chávez y Juan Carlos Ramiro Quiroga; o *Ulupica. Trece poetas bolivianos contemporáneos* (2016). Retirar de la poesía esa especie de voluntad sacralizadora y estilo solemne que la habían envuelto en el escenario más institucional en anteriores décadas, evidenciar y cuestionar el privilegio de la escritura como herramienta de transmisión de la cultura y de imágenes colectivas en una realidad en la que se sigue sintiendo que esta ha sido impuesta a la fuerza, o dar nuevas respuestas a la fuerte crisis de representación a la que se enfrenta el lenguaje poético, prácticamente desde las primeras décadas del siglo XX para el caso boliviano (Freudenthal et al., 2009). Estas y otras cuestiones atraviesan singularmente las voces que aparecen en estas antologías, y la de Jessica Freudenthal es en cierta manera paradigmática de esa voluntad de sacudir el panorama poético con una intención de renovación, a la vez que integra elementos clave en el proceso de consolidación de la tradición literaria boliviana.

<sup>6</sup> Existe también una edición más reciente, publicada en 2020 por Bolivian Digital Publishing, editorial digital en cuyo comité se encuentra precisamente Jessica Freudenthal, entre otros escritores bolivianos.

Si hay un hecho que impacta con especial fuerza sobre esta tradición literaria, por encima del resto de elementos materiales, históricos o estéticos que acompañan su desarrollo, es el de la experiencia colectiva de la guerra. La manera en que ambos procesos, literario y bélico-nacional, se encuentran ha sido estudiada por algunos críticos y sociólogos de la literatura boliviana, como Blanca Wiethüchter (1986), Luis H. Antezana (2002), Javier Sanjines (1992) y Óscar Rivera Rodas (1991).

Para este último, el tiempo de la guerra, establecido socialmente durante la Guerra del Chaco (1932-1935), habría venido a someter a un “suspense” al tiempo histórico. Esta suspensión del tiempo histórico vendría a manifestarse en la poesía boliviana moderna a través de un lenguaje que suprime sus referentes y que se adentra en una profunda crisis de representación de las realidades colectivas, configurándose en el imaginario poético la visión de una nación deshabitada, construida sobre el desmantelamiento y descreimiento de sus propias nociones e ideologías totalizantes (Rodas 169-183).

Distintas generaciones poéticas de la segunda mitad del siglo XX apegadas (aunque “tardíamente”, como decíamos) a los giros estéticos y preguntas de las vanguardias han dado cuenta de esa crisis y posterior “vaciamiento” del lenguaje y han planteado reconciliaciones poéticas diversas para con los conflictos de su realidad histórica<sup>7</sup>.

En *Demo*, un poema confeccionado a partir de “pedazos” de escritura –preguntas, afirmaciones, enunciados, poemas visuales y palabras sueltas– está clara la crisis de ciertas construcciones conceptuales en las que se apoya el proyecto nacional, así como, simultáneamente, se hace evidente la crisis del “poema” o “libro” como proyecto total, unitario y acabado, que se sostiene con dificultad después de leer todas las páginas. Nuestra intención en este

<sup>7</sup> Reflejan estos giros la obra de algunos de los nombres más conocidos de la poesía boliviana del siglo XX, como Óscar Cerruto, Jaime Sáenz, Antonio Ávila Jiménez o Blanca Wiethüchter.

trabajo es analizar, primero, de qué modos se entrelazan esas dos construcciones en crisis (la de la “nación” y la de “obra”) y cómo los textos muestran un apego a su tiempo histórico que se distancia de la “suspensión” apuntada por Rodas en gran parte de la poesía escrita en las décadas anteriores, marcadas por constantes conflictos bélicos.

A través de una mirada atenta a algunos de los fragmentos que consideramos fundamentales en *Demo*, intentaremos evidenciar que los poemas reflejan una tensión en relación con la posibilidad de dar forma a una comunidad en el espacio de la escritura y en el espacio “imaginario” de la Nación boliviana. Exploraremos esas tensiones históricas y estéticas a partir de una focalización en las insistentes imágenes de la marcha multitudinaria, de los golpes que caen y que reciben distintos cuerpos que aparecen en el espacio del poema y la imagen misma de una comunidad que se mueve y que genera, en ese movimiento, un espacio donde sostenerse y existir. Nos acompañarán en esta indagación las observaciones de Silvia Rivera Cusicanqui sobre el tiempo histórico en que se escribe *Demo*, es decir, durante la segunda etapa del gobierno de Evo Morales, así como los trabajos de Jean Luc Nancy acerca de la forma de la comunidad y de los cuerpos como lugares de existencia —y resistencia (Nancy, *La comunidad*).

#### “AHÍ DONDE DEBE HABER UN MUNDO”: LA POESÍA DE MARCIA MOGRO CONTRA LOS VIEJOS CERCAMIENTOS

De la poesía de Marcia Mogro ya nos dijo Raúl Zurita que era tan “mítica, misteriosa y velada” como testimonial, en la medida en que nos va mostrando “las huellas de un mundo permanentemente saqueado y rehecho” (*Semíramis 16 (MG)*, s.p). Él no duda tampoco, como decíamos anteriormente, en integrarla en la poesía chilena de finales de la década de los 80 con su primera publicación, *Semíramis 16 (MG)* (1988), que apunta, no obstante, un “trasfondo altioplánico” (Zurita, s.p.) que seguirá latente, con más o menos presencia, hasta sus últimas obras, “hiriendo las palabras, infec-

tándolas” (ibid.). Con esta expresión pensamos que Zurita quería decir que el paisaje, no necesariamente andino en todas las obras de la paceña, atraviesa la propia concepción poética de la autora, ya que para ella la escritura siempre parece tratarse de una fuerte conmoción, a través de la cual “el corazón” pasa a comprenderse como un espacio que está afuera de uno, como “un lugar/ que está ligado al mundo” (*Semíramis 16 (MG)*).

Las emociones, entonces, están inextricablemente ligadas al espacio, configurando paisajes en los que es posible encontrar fragmentos de vidas pertenecientes a otros tiempos. El proceso de conocer esas emociones es paralelo, entonces, al de “leer” los espacios, al de interpretar el paisaje, y, al mismo tiempo, nuevas relaciones afectivas generadas en el proceso interferirán en esos paisajes, apretando o deshaciendo los propios límites epistemológicos de la voz poética. En *Los jardines colgantes* (1995), la voz poética va descubriendo a un grupo de mujeres, al inicio llamadas “las desventuradas”, quienes, ubicadas junto a frías y altas montañas, junto a ríos y a piedras, claman “lavando la ropa de sus muertos”. Ya en una primera instancia este grupo de mujeres se convierte en la imagen central de la que será una serie de poemas breves, los cuales dejarán siempre en el lector una sensación de inacabamiento:

Si se mira sus cuerpos detenidamente  
se las puede ver respirar  
parecidas a organismos ya extintos  
desventuradas  
permanecen fijadas en el paisaje grave y severo  
aún en nuestros días (s.p.)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Todas las citas extraídas de *Los jardines colgantes* aparecerán sin número de página y de ahora en adelante se omitirá la abreviatura para indicarlo, ya que el archivo al que he tenido acceso ha sido enviado directamente por la autora para mi investigación en un formato sin numeración de páginas.

Por cómo se describe a este grupo de mujeres, parece que no solamente pertenece a un tiempo lejano al de la voz poética, desafiando a la muerte (“parecidas a organismos ya extintos”), sino que, como se va viendo poco a poco, también se encuentra en distintos espacios simultáneamente: “separadas por anchos océanos/ aquí y allá las suplicantas” (s.p.). Su relación con el mundo se instala tanto en la pertenencia a los elementos naturales<sup>9</sup>, en la integración en el territorio, como en el espacio de lo misterioso y de lo invisible. Suplican por sus familiares muertos mientras que tantean los límites del mundo conocido:

Claman las desventuradas  
ahí donde debe haber un mundo,  
al borde de la tierra claman  
claman mientras la planicie se ordena:  
cuadriculada.

La visión que ellas parecen tener del mundo es tan amplia como particular, pues pueden estar contemplando todo el globo desde sus “bordes” o bien pueden indagar en sus profundidades, pero, a la vez, pueden fijar su mirada en pequeños seres que se mueven por el espacio, como es el caso de la voz poética:

Y habían fijado en mí  
suplicantas  
una mirada larga y terrible  
que me congeló la mitad izquierda del cuerpo

<sup>9</sup> De ahí que estén “consagradas al frío” (s.p.) y que a veces, como puede verse en el poema anterior, hasta se confundan con elementos del paisaje que rozan la categoría de lo mítico: las propias montañas de una cordillera, por ejemplo, al decirse de ellas que se encuentran ancladas al paisaje y que su respiración recuerda a la de “organismos ya extintos”. Las montañas, además de haber presenciado la desaparición de numerosísimas especies, cobran en el imaginario y pensamiento indígenas (en este caso en la zona andina) la viveza de otros seres vivos, entendiéndose de hecho como divinidades o seres trascendentales habitualmente. La manera en que la cordillera andina va apareciendo en las obras de Mogro recuerda precisamente a ciertos momentos de la obra de Raúl Zurita, como en *Anteparáiso* (1950), en la que el lenguaje se genera precisamente alrededor de las implacables montañas heladas.

En esta primera parte de la obra se nos va desvelando que estas “suplicantas” o “desventuradas” están reunidas para “pintar”, “señalar”, y “disponer” cosas en el espacio, como si se tratara de un hechizo. Recordando en este sentido Semíramis (que da también nombre al primer libro de Mogro), diosa que lograra diseñar los míticos jardines colgantes de Babilonia, este grupo de mujeres despliega “un esfuerzo [...] para sostener el mundo” que ellas mismas han abierto, que ellas han imaginado, en medio de un paisaje a veces mítico (de ríos, jaguares, vientos saharianos, sequías, inundaciones, playas, tortugas), pero casi siempre altiplánico:

debajo de los océanos  
 extendida  
 la cordillera y en silencio  
 y retorcidas ante otras puertas  
 en otros manicomios de la tierra  
 suplicantas  
 clavaron en mí su mirada  
 consolidando los bordes de una herida (*Los jardines colgantes*)

Como vemos en este fragmento, la cordillera y las suplicantas se encuentran sumergidas, silenciosamente, bajo los océanos, alrededor de toda la Tierra, pero “retorcidas ante otras puertas”, “en otros manicomios”. Alrededor de ellas hay muchos elementos que nos hacen pensar inevitablemente en la figura de la bruja, que fue tan perseguida en la cultura occidental, sobre todo desde finales de la Edad Media y después durante la colonización de América: su ubicación en entornos naturales, algo alejados de los códigos de la civilización; su conocimiento de los animales y las plantas; sus atributos corales y esa especie de “poder mágico” que las envuelve; que a veces se las llame también “locas”, así como el hecho de que se las ubique en manicomios extendidos por toda la Tierra.

No obstante, tal y como señala Iris de Benito en sus recientes investigaciones acerca de las relecturas feministas de la caza de brujas, pensar en la figura de la bruja como objeto de estudio requiere tener en cuenta la gran “elasticidad” del referente, así como plantea la necesidad de hacer una distinción entre la imagen

de la hechicera antigua y la de la bruja moderna, en el contexto latinoamericano (“Narrativas del *akelarre*”). Aunque ambas aluden a mujeres vinculadas a prácticas subversivas que conllevan un empleo de la “magia”, las hechiceras antiguas se suelen identificar con mujeres cuya existencia no ha podido ser verificada históricamente, sino que sabemos de ellas por relatos mitológicos y fantásticos. La bruja moderna, por su parte, aunque puede referirse a una imagen construida por las numerosas ficciones demonológicas que se han ido generando desde finales de la Edad Media, hace alusión también a mujeres reales que fueron torturadas y juzgadas a través de distintos organismos religiosos y laicos, por delitos no muy claros, que en numerosas ocasiones encubrían una estrategia de disciplinamiento masivo de mujeres (y hombres) de la clase pobre, especialmente la campesina (de Benito, “Narrativas”; Federici, *Calibán*).

Habría que añadir que este uso de elementos “mágicos”, por el que se sometía a las mujeres a esos juicios, puede variar dependiendo de la época, del lugar, y, en última instancia, de las ficciones generadas en torno a la figura de la mujer poseedora de estos atributos mágicos. Sin embargo, suele estar siempre relacionado con el conocimiento de la naturaleza y los animales, así como con el empleo de plantas y vegetales con distintos fines (sanadores, sobre todo, pero también otros). De aquí que de Benito, entre otras, destaque la dureza de la caza de las brujas durante la Ilustración por encima de los siglos XV y XVI, ya que durante los siglos posteriores se consolidará la jerarquización del doblete “naturaleza-cultura” (en favor de la segunda), y esto vendría a colocar a los animales, a las plantas, a las mujeres-brujas apegadas a ellas, y a todos aquellos seres considerados no humanos (o “menos humanos” que las “clases civilizadas”) en un lugar de inferioridad ontológica, con el respaldo, además, de las principales corrientes de pensamiento e instituciones occidentales.

En este sentido, cabe señalar que *Los jardines colgantes* de Marcia Mogro viene a establecer una progresión muy sutil entre la imagen de la hechicera antigua occidental, la caza de brujas y el

hostigamiento a la figura de la “loca”, pero desde el énfasis en la dimensión global de esos procesos, ya que fija sus parámetros en espacios bastante específicos como son el de la zona altioplánica y la Tierra del Fuego. De esta manera, aunque parte de unos presupuestos más occidentales, la obra de Mogro se empeña en señalar el carácter colonial de este proceso de disciplinamiento colectivo. Además de la tortura y el feminicidio que atacará sobre todo a las clases pobres, puesto que el desarrollo de la caza de brujas en Europa y la colonización de América ocurren en el mismo período, habría también que señalar que muchos de estos procedimientos se trasladarán a la persecución y el sometimiento de indígenas en todo el continente americano, con el fin de expandir los imperios occidentales, así como las nuevas organizaciones sociales y económicas que se apuntan a finales de la Edad Media en Europa:

[...] también en el Nuevo Mundo, la caza de brujas constituyó *una estrategia deliberada, utilizada por las autoridades con el objetivo de infundir terror*, destruir la resistencia colectiva, silenciar a comunidades enteras y enfrentar a sus miembros entre sí. *También fue una estrategia de cercamiento* que, según el contexto, podía consistir en cercamientos de tierra, de cuerpos o relaciones sociales. Al igual que en Europa, la caza de brujas fue, sobre todo, un medio de deshumanización y, como tal, la forma paradigmática de represión que servía para justificar la esclavitud y el genocidio (Federici, *Calibán* 293).

En efecto, ya se ha señalado para el contexto chileno durante el siglo XIX, en la transición entre la forma de la colonia como extensión del Estado monárquico español a la República de Chile, una asociación de la población indígena con la brujería y con la locura, por parte de la gobernación provincial, que supuso una acusación y persecución permanente con la que la esta institución intentó mantener a raya las capacidades políticas de la población indígena, altamente organizada en este territorio con su secreta “Recta Provincia”:

[...] basta saber que al igual que con Antil, autodenominado “procurador general” [de esta “Recta Provincia”] y acusado de brujo, la locura fue una de las formas más efectivas con que los agentes de la República de Chile lidiaron con la “raza indígena” de Chiloé. La locura y la exotización fueron quizá los únicos medios posibles con que esta república se permitió nombrar lo indio fuera de la Araucanía histórica, territorio autónomo hasta la década de 1880 (Catepillan 86).

Aunque la mayoría de estas investigaciones se han realizado en torno a la población mapuche en la Isla de Chiloé, y respecto a figuras indígenas masculinas que han trascendido como “cabe-cillas” de esta organización de “brujos” de la provincia, resulta evidente que las tribus fueguinas fueron rápidamente sometidas a procesos similares de “encarcelamiento”, cuando no fueron directamente exterminadas. Hemos de tener en cuenta que las poblaciones de la Patagonia chilena y argentina eran consideradas como de “indios no civilizados”, al no asimilarse ni mínimamente a la idea de una “raza blanca” a través del idioma o la religión, como sí hicieron muchos de los indios mapuches (Catepillan 101). De este modo, las poblaciones fueguinas fueron directamente sometidas, sin juicios, a torturas, persecuciones y cacerías que acabaron casi íntegramente con todo su mundo.

Como veíamos en los anteriores poemas, parece que estas antiguas hechiceras fijan sus ojos en una mujer del “presente” (al menos, el presente del poema), que pertenecen además a la propia voz poética: “suplicantas/ clavaron en mí su mirada/ consolidando los bordes de una herida”. Al mirarse unas a otras, una herida parece cobrar forma (sus bordes “se consolidan”), y eso establece un fuerte lazo entre ellas, pues a partir de este momento, las suplicantas mostrarán a la voz poética su dolor, por estar ligadas a un mundo; en concreto, a un lado del mundo, en el que la violencia y la muerte de seres queridos están muy presentes: “Lavando la ropa de sus muertos/y llorando/ a lo largo del río las desventuradas [...] LAS SUPLICANTAS SABEN/ que el corazón es un lugar/ que está ligado al mundo. / Y SE RETUERCEN. Y LLORAN”.



una visita a la Tierra para conocer más, el astro se mueve de una forma un tanto dolorosa por el espacio, pues da testimonio de que, en ese lado del mundo, “hace mucho devastado/ y ensombrecido por la sangre”, la vida desaparece con violencia, y con ella, también desaparecen los idiomas de aquellos que los hablan. El movimiento de la luna por el espacio y el testimonio de la devastación de la que ella da cuenta solo permanecen en el lenguaje, que, como el corazón de quien lo habla, se “liga” al mundo para no desaparecer nunca del todo. Así, queda en el espacio una memoria a simple vista inapreciable, pero a la que solo puede accederse, paradójicamente, a través de los sentidos, mediante la percepción de las distintas capas del paisaje que nos envuelve, o escuchando a quienes estuvieron allí, “abrieron sus ojos” y pueden entonces contar lo que han visto:

[...]  
 y entonces  
 como desde un sueño  
 la visión de una luna en movimiento  
 contra las piedras del río  
 quedó flotando para siempre  
 en la memoria de aquellos  
 que clavados como pastos  
 supieron abrir sus ojos  
 y desapareció  
 de quienes se atrevieron a cerrarlos.

Entre aquellos que quedaron “clavados como pastos” y pudieron conservar en su memoria esta visión de la luna descendiendo a la Tierra se encuentran las desventuradas ofreciendo a la voz poética sus recuerdos en forma de pinturas, de sueños, de imágenes de animales que entonan con sus voces extrañas las texturas de los cuerpos y los idiomas que han desaparecido a lo largo del tiempo, pero que resuenan en el paisaje como una canción apenas audible:

(solo soportable  
 como una dimensión de la existencia  
 en la que los límites son indiscernibles

el paisaje del mundo escucha  
 las voces de los peces  
 dentro y fuera del agua turbia y sin sol  
 hablando solo de cuerpos)

Como en el caso de estos peces, a lo largo de los poemas se sugiere que el idioma de distintas especies pertenecientes a tiempos remotos (la humana, por ejemplo, pero también muchas otras, como especies marinas, vegetales o incluso minerales), se conserva gracias a la luna. Ella transmitirá a estas desventuradas con su “entonación” de “fragmentos de un antiguo discurso” la necesidad de franquear los límites del tiempo y el espacio, para así “hacer cambiar el mundo”, devolverles a las cosas su propio lenguaje, su “inclinación natural”:

Haciendo cambiar el mundo  
 con fragmentos de un antiguo discurso  
 de los remedios y de los venenos  
 de las cuevas y de los templos  
 llego a pensar que sólo tú conoces  
 el idioma que desaparece  
 junto a los hombres que lo hablan  
 [...]

**ASI UNA LUNA  
 ENTORPECIDA Y DESLUMBRADA  
 ESTIRO SUS HUESOS AL BORDE DEL ARROYO  
 ENVUELTA POR EL MAS PROFUNDO SENTIDO  
 DE LA PALABRA IRREMEDIABLE<sup>11</sup>**

Es necesario recordar que este libro, aunque se publica en 1995 a través de la editorial boliviana Plural, se escribe en Chile en un momento en que el país está en plena transición a la democracia tras la dictadura militar de Augusto Pinochet y los crímenes de su gobierno contra los Derechos Humanos están siendo escl-

<sup>11</sup> Mayúsculas y negritas en el original.

recidos, tales como los asesinatos, las torturas y las desapariciones forzadas de miles de personas, entre ellas las de numerosas personas nativas indígenas. En el libro se encuentran bastantes referencias a la ausencia y el desplazamiento de los cuerpos sobre paisajes claramente distinguidos entre sí, como la alta montaña, el mar, la selva, o el desierto, lo que, en nuestra opinión, alude indirectamente a la voracidad de las dinámicas colonizadoras y a la degradación de la vida bajo estas lógicas totalitarias. Hacia el final del libro, estas referencias a los desplazamientos sistemáticos se sintetizan en la perturbadora imagen de unos peces que se mueven silenciosamente a través de un mar rojo:

**(migraciones de cuerpos sumergidos  
cruzando océanos con ojos nocturnos y rodeados de rojo  
para atravesar extensiones infinitas  
en un mundo totalmente silencioso  
[...])**

La alusión, entonces, a los cuerpos desaparecidos y/o desplazados, así como a la desaparición de sus idiomas, que es mencionada en otros fragmentos, cobra nuevos matices, bajo ese halo un tanto épico que envuelve a la testigo de estas desapariciones: la luna. Del mismo modo, esta alusión ejerce una doble denuncia que mantendrá en sus siguientes poemarios. Sugiere una continuidad (ceñida al propio contexto histórico en que se escribe el poemario) entre los cercamientos del período colonial y los crímenes de la dictadura militar pinochetista, marcados ambos por la persecución, el asesinato, la separación de la sociedad en base al género y a la raza, especialmente, así como por grandes desplazamientos humanos (y no humanos) debido a las persecuciones y a las nuevas formas del trabajo en un sistema ahora global (Femenías 22-23).

Como vemos, la poesía de Mogro aspira a ser una poesía auto-cuestionadora y muy territorial, que indaga en el proceso a través del cual las emociones, las palabras y toda aquella materia que da forma a un nosotros se queda en el mundo de un modo un tanto indescifrable. Por otro lado, con la enigmática imagen de unos peces cuya silenciosa voz habla “sólo de cuerpos” (“cuerpos flotantes”),

Mogro apunta a una crisis del lenguaje que inevitablemente acompañará a estos procesos y que recorrerá toda su poesía, depositando en la imagen la potencialidad significadora de los poemas:

[...]  
 en las avenidas donde el animal  
 parece una ilusión                    las locas  
 nombran detalladamente las especies  
 que vivían en aquellos antiguos mares,  
 bajo el mundo  
 en la bóveda de las cuevas  
 gritan                    locas  
 [...]  
 no pudiendo ser quemadas,  
 cortadas, secadas ni humedecidas en los manicomios  
 continuamente cambiantes

A partir de este fragmento podemos confirmar que Mogro explora en su escritura un imaginario oscilante entre la quema de brujas a finales del medioevo y la psiquiatrización de las mujeres en los manicomios, para después llevarlo al escenario de la colonización. Hemos de tener en cuenta que los manicomios, aunque alcanzaron su máximo apogeo a finales del siglo XIX y principios del XX en las sociedades occidentales, son en cierta manera deudores de unas políticas de reparto del espacio agresivas, que sufrieron previamente sujetos “marcados” socialmente, como las mujeres condenadas por bujería<sup>12</sup>. Desde la separación, marcaje y posterior juicio social, pasando por el sometimiento a mecanismos de vigilancia y tortura, hasta la categorización de ambas como “endemoniadas”, tanto las brujas como las locas han sido históricamente desprovistas o desheredadas de la legitimidad de sus propios cuerpos, los cuales eran considerados como poseedores

<sup>12</sup> Para ahondar en esta idea de “reparto” o “distribución” de los espacios como una de las principales estrategias políticas de los Estados modernos, ver Foucault, *Vigilar y castigar* 85-90.

del “sello del diablo” (Buzzati y Salvo 84). No obstante, este vínculo ha sido pasado por alto incluso entre especialistas en teorías del cuerpo y biopolítica, como señala Silvia Federici en su crítica a Foucault (Federici, *Calibán* 23).

En cuanto a la relación de ambas figuras con la imagen de la mujer indígena, Francesca Gargallo ya señaló la necesidad de realizar una labor antropológica para poder establecer una continuidad entre las mujeres indígenas del pasado ancestral y las mujeres latinoamericanas en el presente. Señala, también, que en Europa esta identificación y genealogía se han ido estableciendo a través de la figura de las brujas, como antes decíamos, y apunta esta serie de opresiones compartidas entre las mujeres, palpables en los poemas de Marcia Mogro, que se mantendrá con más o menos intensidad en el tiempo: “Exclusión y muerte, violencia y negación de su palabra, inferiorización y falta de derechos [...]” (s.p.).

Como enfatiza Gargallo, tanto las brujas como las mujeres nativas americanas fueron “asesinadas” unas y “masacradas” otras en un período de tiempo muy similar, de ahí que se nos aparezca la relación entre ellas. También, tal y como explica Silvia Federici y antes mencionábamos, las estrategias de cercamiento llevadas a cabo durante la caza de brujas en Europa fueron exportadas al continente americano en la persecución de los pueblos aborígenes, y más tarde, durante los procesos de psiquiatrización de las mujeres consideradas como “locas”, una relación a la que, pensamos, se alude sutilmente en *Los jardines colgantes* y después, oblicuamente, en el resto de la obra de Mogro. No obstante, la activista italiana puntualiza una diferencia importante en las consecuencias derivadas de ambos genocidios, pues en el caso de las mujeres indígenas americanas, el fin era “la sujeción y reproducción de individuos contrarios a su cultura” (“Feminismo” s.p.). Además, Gargallo observa la continuidad de ese proyecto etnocida en América Latina, apoyada en su crítica a la permanencia de unas políticas y una cultura coloniales: “[todo esto ocurre] en una continuidad de tiempo que no se ha detenido en el siglo XVI sino que alcanza el presente”.

Gargallo observa que, a diferencia de la gran cantidad de documentación que existe acerca de la caza de brujas, la ausencia de testimonios y archivos que describan las torturas y vejaciones realizadas a las mujeres americanas durante la colonización (y en adelante) ha generado una laguna que los feminismos latinoamericanos han estado tratando de llenar. Esta pregunta que ella se hace nos resulta, así, fundamental:

Fue relativamente fácil para el movimiento feminista europeo identificarse con las brujas, una vez que se llegó a demostrar la positiva diferencia de sus saberes con los de la cultura de la represión que sostuvo al absolutismo monárquico y al despegue del capitalismo. Pero ¿con qué diferencia positiva de sus antepasadas pueden identificarse las latinoamericanas sin pasar por una revisión antropológica de las culturas americanas actuales e históricas, y por la ruptura con la cultura mestiza hegemónica, que encubre la historia en sentido racista y sexista? (Gargallo, “Feminismo” s.p.).

Marcia Mogro se plantea esta cuestión a lo largo de toda su obra poética, y esta es la que conduce su mirada a la cultura selk'nam, sobre todo a las mujeres, que fueron especialmente vejadas durante su persecución, y cuya desaparición sí está documentada pese al intento fallido de haberla silenciado por completo<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Nos queda constancia de que, entre las numerosas vejaciones que sufrieron los selk'nam, tuvo lugar la venta no solo de sus cadáveres a cambio de pocas libras esterlinas por parte de equipos de cacería contratados por colonos británicos, argentinos y chilenos, principalmente. También se vendieron partes de sus cuerpos, claramente con el objetivo de incentivar su exterminio, pero también para torturarlos. Uno de los pocos descendientes selk'nam vivos que quedaron en la segunda mitad del siglo XX, Federico Echeuline, describió de este modo la distinción del género en estas cacerías en una entrevista realizada por Anne Chapman: “Ellos mataban porque les convenía, porque les pagaban libra esterlina por cada cabeza y la mujer le cortaban los senos, le cortaban los senos, entonces pagaban un poco más por la mujer; me parece: una libra y media o algo así [...]” (Chapman 70).

Lo que encontramos al final del libro, entonces, es una alianza entre cuerpos: entre la luna y este grupo de mujeres (“las locas”, “las desventuradas”), procurada a través de la poesía, que adopta en los poemas de Mogro la forma del “canto”, el “ensueño”, o el “nombramiento” de las cosas del mundo. La luna es el astro que además rige en el imaginario de las brujas la vinculación entre mujeres y, además, es el que predomina en el escenario de un “aquejarre”<sup>14</sup>, acontecimiento al que podríamos atribuir esta alianza mágica.

El enlace entre las figuras femeninas, la luna y el lenguaje poético nos hace también apreciar un vínculo inevitable entre los poemas y los mitos procedentes de la cultura selk’nam<sup>15</sup>, cuyo pueblo se ubicó durante siglos en Isla Grande, territorio más conocido como Tierra del Fuego, entre Argentina y Chile, hasta que los blancos comenzaron a ocupar esta región un tanto hostil y generaron el exterminio prácticamente total de esta civilización milenaria (Chapman 22). De los 3.500 o 4000 individuos selk’nam que se encontraban en Tierra del Fuego a finales del siglo XIX, tras el asentamiento de los blancos en 1800, quedan solamente unos pocos descendientes indirectos, que, por las circunstancias tan adversas, poco han podido conservar de sus tradiciones (Chapman 99).

Sin embargo, en los años 60 del siglo XX, la antropóloga Anne Chapman pudo entrevistar a las pocas personas selk’nam que quedaban vivas tras las persecuciones, desplazamientos forzados, epidemias y guerras (también guerras entre los distintos grupos selk’nam) que marcaron las primeras décadas del siglo

<sup>14</sup> Como resume de Benito, el término “aquejarre” posee significaciones diversas, aunque nos conduce sobre todo a una reunión de mujeres, habitualmente con presencia del diablo, que tiene lugar en un entorno natural, apartado de la sociedad, y en un momento que remite, en el curso del día, a “la noche, a la ‘hora de las brujas’” (“Narrativas” 190).

<sup>15</sup> La escritura del nombre de este pueblo alguna vez variará entre “selk’nam” y “selknam”, puesto que ambas son válidas y se utilizan indistintamente en la obra de Marcia Mogro y de Anne Chapman.

para este pueblo. Su recopilación de documentos audiovisuales (entrevistas, fotografías que estaban dispersas, grabaciones de cantos, poemas), así como sus propios escritos acerca de la cultura selk'nam han sido fundamentales en la recuperación de todo un mundo perdido, un modo de vida que era, además, el “más antiguo de la humanidad: el de la edad de piedra, el Paleolítico de los cazadores, recolectores y pescadores” (Chapman 21).

*Los jardines colgantes* de Mogro, y especialmente sus obras posteriores *Excavaciones* (2009) y *Restos de un cielo (partes vestigios fragmentos rastros)* (2011), ahondan en la herida colonial que late bajo el trabajo de Chapman, pero que, sobre todo, como se esfuerza por mostrar la poesía de la pacheña, es palpable también en el propio paisaje, en los cielos de los confines del mundo. Los diálogos mantenidos entre Chapman y Lola Kiepja, la última selk'nam con vida para finales de los años 60, se perciben claramente en la obra de Marcia Mogro: para empezar, la luna, una de las principales divinidades en la tradición selk'nam, que representaba una sociedad matriarcal perdida en un tiempo mítico (*hóowin*), se aparece en *Los jardines colgantes* como un cuerpo que contiene el secreto de un saber ancestral, tal y como sucedía en la ceremonia del Hain selk'nam, un rito de iniciación misterioso, en el que las divinidades adoptaban la forma de distintos cuerpos humanos, desnudos y pintados muy característicamente con arcilla blanca y roja y con ceniza<sup>16</sup>:

<sup>16</sup> En la tradición selk'nam, hay que distinguir entre la ceremonia del Hain “femenino” y el “masculino”. La primera corresponde a una época remota, establecida en una comunidad pasada mítica (los *hóowin*) en la cual las mujeres ostentaban el poder y los hombres debían hacer los trabajos más duros mientras ellas se resguardaban “a sus anchas en la choza ceremonial” (Chapman 198). Su matriarcado se sustentaba en un engaño a los hombres de la comunidad, pues ellas afirmaban que ese orden social era la voluntad de los dioses, los cuales se les aparecían en la choza para revelarles esta verdad solo a ellas, constituyendo así el secreto del Hain. Cuando los hombres descubrieron la trampa, las sometieron, matando a la mayoría de ellas, excepto a Kreeh (Luna), quien se encuentra desde entonces huyendo de Krren (Sol). A partir de ese momento, los hombres

bajo esta luna  
bajo esta luz  
opaca y dolorosa de la luna  
desde esta tierra  
mantengo mi capacidad de ser inmóvil  
corteza de árbol  
prendidos mis ojos al encantamiento de esta luna

El secreto que la luna comparte con los personajes femeninos en la poesía de Mogro, por su parte, no remite únicamente al secreto del Hain mítico: el del tiempo del *hóowin* en el que la sociedad era matriarcal gracias a la astucia de las mujeres de la comunidad. Parece que los cantos entonados por “las desventuradas”, aprendidos de la luna<sup>17</sup>, atraviesan el tiempo histórico y se colocan en el paisaje (fueguino, en este caso, pero en otros textos se hace mención, paralelamente, al andino), para, como un hilo, hacernos llegar un eco de violencia que nos explicará la verdad sobre la desaparición de las culturas originarias americanas, a la vez que indagará en el carácter patriarcal de la colonización. Al descubrirse esta historia de violencia a partir de la experiencia corporal de la voz poética y el resto de “desventuradas”, queda patente que sus cuerpos fueron “la primera colonia” (Segato 18-19), ofreciendo un ángulo narrativo de la consolidación de la “era colonial-moderna” (Segato 18) marcadamente antipatriarcal.

Sin embargo, el hecho de que estos cantos o ensueños se encuentren enigmáticamente entrelazados a los elementos del imponente paisaje fueguino, caracterizado por la presencia “silenciosa”

---

comenzarán su propio Hain, en el cual no podrán participar las mujeres y donde se reafirmará una nueva estructura social. Así es como en la cultura selk’nam se explica el paso de una sociedad “lunar” a una “solar”; de un matriarcado mítico a un patriarcado real (Chapman 195-243).

<sup>17</sup> Otro aspecto que vincularía en la obra de Mogro al Hain mítico con el “aquestrar” de las brujas es el hecho de que nunca accedemos completamente a esos cantos y a lo que sucedía en esa ceremonia, sino que solamente oímos hablar de ellos como se oye hablar de algo que nos es extraño e inaccesible.

de la nieve, la montaña y las aguas marinas, abre la posibilidad de una cierta justicia histórica y también abre la puerta a esa anhelada “identificación” con las mujeres indígenas americanas del pasado que señalaba Gargallo dentro de los feminismos decoloniales:

Estoy aquí  
y estoy amándote  
con gestos de loca                    cantan  
de botar las canoas  
de fósiles de plantas terrestres  
de un lugar cantan

Al hurgar en el silencio que envuelve una fuerte ausencia (la de los selk'nam y sus vecinos, los kawéskar, que navegaban con canoas), Mogro libera una historia en la que se encadenan distintas capas de opresión, y que señala especialmente en los cuerpos de las mujeres racializadas un pasado de viejos cercamientos. Pero también hace visible el propio fracaso de esta dinámica, pues finalmente su canto, que es un reflejo de la alianza entre ellas y con el entorno, consigue desafiar esta lógica de muerte.

La digresión entre la primera persona a la descripción en tercera persona en estas dos estrofas ya venía ocurriendo en varios de los anteriores poemas, pero es destacable en este punto cercano al final del libro, ya que, como venimos diciendo, este grupo de mujeres aparece significativamente racializado, pues ellas cantan, mueven sus canoas, recogen plantas y restos animales y además están situadas geográficamente en un lugar que se viene dibujando desde el principio, sin ser nombrado nunca: “de un lugar cantan”. La primera estrofa se adelanta narrativamente al final del libro, en el que claramente la voz poética ha terminado por integrarse en ese grupo de “desventuradas”, que sienten su dolor, pero que gritan, que, con “gestos de loca”, se comunican con el paisaje, y, con todo ello, “abren grutas”, diseñan modos de sobrevivir a la violencia sistemática del capital y la colonialidad.

Además de hacer hincapié en el carácter patriarcal de la colonización, Mogro enfatiza una visión matriarcal del mundo

selk'nam, previa al Hain masculino<sup>18</sup>, lo que ofrece una imagen distinta y desafiante hacia los códigos patriarcales en los que la cultura selk'nam habría podido filtrarse en los discursos históricos avalados por las instituciones que fueron cómplices en su genocidio. Así, la introducción de esta visión femenina y matriarcal se establece como “una categoría central capaz de iluminar todos los otros aspectos de la transformación impuesta a la vida de las comunidades [pre-hispánicas] al ser captadas por el nuevo orden colonial moderno” (Segato 111).

La imagen de unos manicomios que son “continuamente cambiantes”, como veíamos en un poema anterior, habla también de la capacidad de reinención de los cercamientos, cuyas dinámicas opresoras perviven en distintos tiempos, espacios y sistemas de organización social. Pensamos que la autora ha elegido la imagen de los manicomios como un modelo representativo de todo un constructo físico, social y moral que ha venido justificando la marginación y la violencia ejercida contra las mujeres, y otras subjetividades disidentes, encerradas y maltratadas en ellos durante siglos. Es además una imagen muy visual de los cercamientos, pues un manicomio es un edificio con muros de los que no se puede escapar por voluntad propia, como lo son las cárceles u otros espacios en los que se ha ido separando a la sociedad en base a una moralidad y a una legalidad pendientes de su tiempo histórico y en favor de un “bien público” concreto.

<sup>18</sup> Recordemos que el Hain implica una transformación en la sociedad selk'nam que conlleva la transgresión del matriarcado en favor de una jerarquía social masculina, lo que dará forma a la sociedad selk'nam tal y como ha sido documentada en el siglo pasado. Rita Segato describiría esta sociedad como “mundo-aldea”, pues es como nombra a las sociedades pre-hispánicas que se opondrán al mundo introducido con el “nuevo orden colonial moderno” (Segato 109), derivado en la forma del Estado republicano en el continente. También pensamos que la sociedad selk'nam sería descrita como un “patriarcado de baja intensidad”, pues “a pesar del carácter reconocible de las posiciones de género, en ese mundo son más frecuentes aberturas al tránsito y circulación entre esas posiciones que se encuentran interdictas en su equivalente moderno occidental” (Segato 112).

Al mencionar que estos manicomios son “continuamente cambiantes”, sugiere que lo que subyace es esa estructura opresora en la que ya venían insertándose las mujeres, en este caso, incluso, desde antes de la colonización, pues la historia de muerte y violencia que irá transmitiendo fragmentariamente la figura de la luna a este grupo de mujeres es la historia de la caída del matriarcado en la era mítica del *hóowin*. Este momento mítico vendría a revelar, según Segato, un momento “ciertamente histórico —ya que si no fuera histórico no aparecería hoy en la forma narrativa— en que la mujer es vencida, dominada y disciplinada, es decir, colocada en una posición de subordinación y obediencia” (19).

De esta manera, estableciendo puentes oblicuos entre la figura de la mujer indígena (en el *hóowin* y luego en la era selk’nam patriarcal), la bruja occidental perseguida desde finales de la Edad Media y la de las mujeres psiquiatrizadas, consideradas “locas”, su relato constata una cierta “precedencia y universalidad” del patriarcado (Segato 19), a la vez que resignifica la idea de un pasado pre-colonial ideal.

Después de *Los jardines colgantes*, Marcia Mogro seguirá publicando, desde 1998, una serie de poemarios en los que será aún más evidente su indagación en el hecho colonial, culminándola en 2011 con su obra *Restos de un cielo*, en la que realiza, ahora sí de forma más directa, una especie de registro del exterminio y desaparición de los pueblos originarios de Tierra del Fuego. En *De la cruz a la fecha (bitácora)* (1998), que es quizá su libro más narrativo y menos experimental, aborda la colonización contraponiendo la perspectiva del conquistador y la del nativo indígena, especialmente en el área altiplánica habitada por los incas y los aymaras. Ambos, colonizador y colonizado, son colocados en el reverso del otro, pues mientras que el nativo debe “enterrar todo” (“bastones de mando, quipus, puyus, keros, uncus”), esconder su mundo “donde no podía dañar a nadie” (30), el colonizador siente igualmente una fuerte nostalgia de lo familiar y una gran extrañeza de sí:

Pero cada vez que entrecierro los ojos,  
 en medio del estruendo de la batalla y la  
 muchedumbre,

dispuesto al crimen y girando como un derviche  
 me pregunto si soy humano o animal,  
 si acaso soy el resultado de un esqueleto perfectamente  
 estudiado

e invocado

como una dialéctica interna de mi propio pensamiento (28)

Ese desdoblamiento de la “razón occidental” una vez se encuentra el colono en el continente americano le lleva, paradójicamente, a dudar de su propia “humanidad”, invirtiéndose esta deshumanización del indio que, como veíamos en *Los jardines colgantes*, sirvió de justificación para la opresión (y genocidio, en muchos casos) de los pueblos nativos. Esta obra de Mogro también profundiza en la extrañeza generada por el “desdoblamiento” del pensamiento occidental al aparecer un “otro” inesperado, lo que provocará el sometimiento del entorno a un cambio brutal para la construcción de un paisaje urbano soñado por los colonos.

La colonización, así, enfatizada en el diseño de ciudades imposibles, imaginadas por europeos entre los cuales muchos de ellos no habrán nunca pisado ese territorio (es el caso del propio rey), se muestra como aquel “hechizo” a través del cual el lenguaje no solo nombra realidades nunca antes pensadas, sino que las transforma, las moldea a su antojo. Se trata, entonces, de un sometimiento principalmente lingüístico, como si este gran cercamiento, que se “conjuró” entonces y se conjura aún hoy, hubiera robado al lenguaje su poder de encantamiento, y lo hubiera puesto a disposición de un “principio de destrucción” que ha orientado y orienta la colonización:

Bitácora:

“... y toda la noche oímos pasar pájaros  
 intuimos organismos  
 inmóviles  
 en las más oscuras aguas  
 según nos desplazábamos invocando relatos  
 legendarios y llevando acaso

en nosotros mismos  
el principio de la destrucción” (15).

En otro momento del libro, la voz poética, ahora en tercera persona, afirmará: “el único conjuro posible [de estos hombres que han llegado] era mutilar su fascinación /por tales tierras y por tales seres” (25), poniendo en evidencia que bajo ese sometimiento hay un sacrificio no solo material y metafísico, sino también lingüístico, que se concibe en pos de una identidad, de un nuevo “nosotros”, forjado en la colonialidad. Como después veremos, aunque sus propuestas estéticas sean distintas, esta reflexión y crítica crea un arco de continuidad entre la poesía de Marcia Mogro y la de Jessica Freudenthal que va no solamente a la cuestión histórico-política, sino también hacia el propio lenguaje poético.

En este sentido, la poesía de ambas podría enmarcarse en una rica genealogía de autores, pero sobre todo de autoras latinoamericanas (en una especial conexión aquí con la poesía chilena) que, desde mediados del siglo XX hasta nuestros días viene poniendo el foco en la influencia y experimentación con otros discursos, así como con otras producciones artísticas. Sin embargo, tal y como vimos en el capítulo 2 de este trabajo acerca de Blanca Wiethüchter y su relación con el textil andino, la poesía boliviana no ha sido ajena a esta tendencia antes de la obra de Mogro, Freudenthal, o, como veremos más adelante, la de la santacruceña Emma Villazón. Este hecho acerca la poesía boliviana a las producciones de sus países vecinos, lo que contribuye en defender nuestra hipótesis de que, pese al aislamiento cultural y en la circulación de sus producciones artísticas, que ha sido casi siempre señalado por la crítica como su rasgo más destacable, la poesía boliviana permanece conectada a las pulsiones y conflictos de la del resto del subcontinente americano.

El eco antifascista de *La bandera de chile* (1991), de Elvira Hernández, resuena con fuerza en las páginas de *Demo*, de Freudenthal. ¿Y acaso no lo hace también la construcción del paisaje en *Purgatorio* (1979) o *Anteparaiso* (1982), de Raúl Zurita, en esa voluntad política que atraviesa la recuperación de la atmósfera

andina y patagónica en la obra de Mogro? ¿Y el impulso inaugural de *El primer libro* (1995), de Soledad Fariña, en la poesía un tanto neobarroca de *Lumbre de ciervos* (2012) de Emma Villazón, como veremos en el capítulo siguiente? Más allá de que esas referencias hayan servido o no a nuestras poetas para escribir sus textos, las relaciones son visibles. Como afirma Óscar Galindo: “el temor a la mascarada del autoritarismo disfrazado de democracia preocupa a los poetas y mantiene el gesto atento de la crítica y de la exploración verbal continua” (196), y eso es algo que recorre todas estas escrituras.

Por otra parte, el propio diseño de *Demo*, de Freudenthal, o de prácticamente todas las obras de Marcia Mogro se aproxima al poema largo o extenso gracias sobre todo al carácter fragmentario, inacabado e intertextual de los poemas, y esto sitúa estas producciones en una amplia genealogía de poetas, en este caso concreto chilenas y bolivianas, que comparten cuestiones que van más allá de la forma, como Gabriela Mistral, Blanca Wiethüchter, Elvira Hernández, Soledad Fariña, o, más recientemente, Daniela Catrileo o Emma Villazón.

Rocío Cano propuso recientemente una relación entre la escritura de Gabriela Mistral, Elvira Hernández y Daniela Catrileo a partir de una reinterpretación del poema extenso que nace en los tópicos del viaje y en el concepto de “umbral”. Estableciendo un marco para pensar estas escrituras en las que destacan los desplazamientos dolorosos y el expolio de la cultura y territorio mapuches en Chile, Cano observa en sus poéticas “una esperanza que trasciende las experiencias recordadas o performativizadas en los poemas, y que proyecta a los sujetos hacia un devenir utópico indeterminado” (163).

Este análisis nos resulta muy interesante, puesto que obras como *Excavaciones* (2009) o *Restos de un cielo* (2011), de Mogro, radicalizan aún más la pregunta por el “legado” que queda en el paisaje tras acontecimientos traumáticos vinculados a la colonización, como la persecución y el exterminio de los pueblos originarios. No en vano *Excavaciones* comienza con el imperativo: “es-

cribe./ di algo”. Esta idea del “legado”, por tanto, está vinculada a la de “excavación” y a la de “resto”, como si la poeta cumpliera una labor casi arqueológica, pero que sobre todo devolviera una cualidad o un “encantamiento” al lenguaje poético, que tiene que ver con ese franqueo del límite de cognoscibilidad o de percepción del mundo, tan profundamente instalado en la poética de las autoras seleccionadas para este trabajo:

(palabras poderosas y efectivas)

### EXCAVACIÓN PROFUNDA

-todo lo que ocupa un lugar en el espacio

excavación

-noción de que uno existe físicamente

excavación

-hecho personal que se manifiesta de manera violenta

excavación

-revela asuntos en su interior

excavación

-puede haber hundimientos como consecuencia

excavación profunda

-no deja elección

(hay que hacer una pausa)

(*Excavaciones 55*)

La posición que la poeta toma respecto de aquello acerca de lo cual siente la necesidad moral de escribir, de hablar —que en su caso se trata principalmente de la violencia ejercida hacia los pueblos originarios, hacia su lenguaje y su visión del mundo—, oscila entre el intento por comprender algo que le es distante y ajeno y un paradójico deseo de pertenencia que desafía las lógicas identitarias establecidas en torno a la idea de comunidad y de raza, basadas en gran medida en el concepto de “semejanza” entre pares (Ahmed, *Fenomenología* 171):

de pronto  
 aparece la necesidad de salir de uno mismo  
 de someterse a la seducción  
 y al encuentro  
 reproducir la palabra en un idioma arcaico  
**.permanecer.                      .resistir.**  
 proyectarse en tres dimensiones (*Excavaciones* 50)

Si, tal y como afirma Sara Ahmed, la semejanza es aquello sobre lo cual lo familiar erige sus pilares, como si esta semejanza se “heredara” (172-173), generando un “hábito” en el movimiento de los cuerpos sobre el espacio, plantear una orientación hacia lo desemejante coloca otras cosas “a nuestro alcance”, y esa es la seducción de la que habla el poema anterior. En la voz poética, tal y como sucedía en las obras de Vilma Tapia y Paura Rodríguez Leytón, este “giro” genera un fuerte impacto, así como esta voluntad por “excavar” en la superficie para comprender esa extraña forma de presencia que adoptan los cuerpos y los objetos hacia los que habitualmente no “tendemos”.

La atmósfera, palabra que también emplea en varias ocasiones, se vuelve, así, “alucinante”, incluso “delirante”:

dicen que se ven objetos conocidos bajo una luz desconocida  
 dicen que los corredores están saturados de recuerdos del

dolor

(como un testimonio)

dicen que las bellezas del lugar son varias y sombrías

dicen que el espectáculo hace temblar

y estremecer

a cualquiera que lo vea

**son paisajes que pueden impactar, dice**

(*Excavaciones* 15)

La manera en que el espacio contiene en su superficie la huella de impresiones corporales históricas revela a la voz poética uno de los secretos de la colonización: que el espacio ha sido “blanqueado” conforme al acto repetido históricamente de “pasar por alto algunos cuerpos y no otros” (Ahmed, *Fenomenología* 188-189). De hecho, la blanquitud como constructo lingüístico al que se le ha otorgado un valor ontológico ha terminado cercando el significado de ciertas palabras, tales como “montañas”, “cielo”, “azul”, “playa”, “cuerpos”, “sueños”, “canto”, “selk’nam”, limitando o anulando, incluso, sus posibilidades semánticas:

un cuerpo intencional y dirigido al mundo

marcado por una atmósfera violenta y oscura

contempla

las montañas que no logran alegrarlo

contempla su inalcanzable playa

los viejos cementerios de naves y los astilleros abandonados

contempla

**e le valioso al cielo azul que**

**nada significa** (*Excavaciones* 41)

La necesidad de escribir, de “decir algo” por parte de la voz poética, entonces, surge, primero, por un impulso físico, que engloba tanto la urgencia por recuperar nuestros cuerpos en el presente —“(cada uno tiene su cuerpo)” (*Excavaciones* 40)— y así ampliar nuestra percepción del mundo, como la voluntad por expresar el dolor ahora compartido ante los efectos de la colonización, especialmente en los cuerpos indígenas, que han sido cercados de múltiples formas; perseguidos, desplazados, mutilados, asesinados:

los que quedan en la playa  
 en pendiente  
 (donde antes habían estado los que fueron secuestrados)  
 estaban ahí por el hecho de que ese era su territorio  
 [...]
   
 antes era abstracto  
 pero ahora es sólido  
 y palpable  
 para mí (*Restos de un cielo* 20)

En *Restos de un cielo*, el que tal vez sea el poemario más crudo y denunciante de Marcia Mogro, no hay una búsqueda estética por generar cualquier impresión de “originalidad”, sino que las estructuras poéticas y las imágenes a menudo se repiten, con algunas variaciones (incluso se repiten versos procedentes de otros poemarios anteriores). El uso del aumento del tamaño de letra en los versos más impactantes, que resuenan como titulares angustiantes en nuestra mente, caracteriza la mayoría de los poemas de este libro, aunque esta estrategia poética ya sucedía en algunas ocasiones en *Excavaciones*.

Ahora, sin embargo, si se leen de forma conjunta, pueden adivinarse conexiones semánticas entre ellos, como si se tratara de un poema roto, con su sentido desperdigado, repartido entre las páginas:

ese/era su lugar/ de residencia permanente (8)

selknam.                      soñaba. (9)

están diciendo masacre creo???(26)

siento golpes intensos/ mi cuerpo duele  
en todas partes (28)  
y nadie decía nada” (30)

tienes idea de lo que se siente al ver eso???(45)

qué cosa vi y soñé???(48)/ qué siempre he  
visto y soñado???(48)

La voz poética, como vemos, es inestable, incluso dentro de un mismo fragmento, oscilando entre una 3ª persona más descriptiva y distante, que pretende cumplir con una labor informativa objetiva (contarnos la historia del exterminio del pueblo selknam, aunque con menciones a su pueblo vecino, el kawésqar), y una 1ª persona que, en presente, se pregunta constantemente qué está sucediendo con su cuerpo y con su comunidad. Esta persona se encuentra en medio de la confusión que genera la colonización de los territorios en los que habitaban, ahora empleados para el ganado de los blancos, principalmente, y la violencia hacia sus cuerpos que paraliza de forma radical el flujo de sus vidas:

.ahí estábamos siempre.

.yo estaba siempre aquí

y estoy. (22)

acostado

con la cara hacia el suelo  
 sin emitir palabra  
 intentando no perder el control  
 piensa  
 en la temporalidad del cuerpo  
 qué significa esta invasión  
 esta interrupción brutal de la vida cotidiana  
  
 no hay manera de saber qué es lo que  
  
 está aconteciendo (49)

La poética de Marcia Mogro es una poética de tensiones que, como una cuerda que atraviesa largas distancias, se percibe gracias a sus vibraciones, y pensamos que *Restos de un cielo* es el libro que con más claridad refleja estas intensidades. La tensión entre temporalidades y mundos es evidente, pero también hay un conflicto visible en la forma, que se manifiesta sobre todo en la voz poética. El trabajo de archivo que realiza la voz poética para conocer más sobre los pueblos nativos de Tierra del Fuego es exhibida, por ejemplo, en los fragmentos en que transcribe los pensamientos de científicos europeos que escribieron sobre la “degradación humana” de los selk’nam, como Charles Darwin en *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*: “charles darwin dice/ que eran/ ‘las más abyectas y miserables criaturas’” (*Restos de un cielo* 19); o como el naturalista Johann Reinhold Foster: “ ‘en ninguna parte la naturaleza humana se observa en condiciones tan degradadas y desgraciadas como en estas criaturas miserables, desoladas y estúpidas’ foster, johann, r: observation made during voyage round the world. Pag. 17” (*Restos de un cielo* 33).

Cuando la voz poética se sumerge en el “archivo”, contrapone estos con otros fragmentos en los que elogia las cualidades de los pueblos originarios (sobre todo su resistencia al frío y sus habili-

dades con las plantas terrestres y marinas), dando lugar a esa tensión entre el discurso científico y una especie de verdad histórica impregnada en la materia y en el paisaje: “también había nieve/ se cuenta que caía aguanieve/ selknam kawéskar/ siempre andaban con frío congelante/ caía lluvia/ hacía frío/ les dolían y dolían sus manos” (17). Los versos cortos y afirmativos caracterizan a esta 3ª persona que no logra mantener una distancia emocional con los hechos para revelar esa “verdad histórica”, especialmente cuando está describiendo acontecimientos verdaderamente violentos: “todos habían sido asesinados/ todos habían sido asesinados a garrotazos/ todos habían sido botados/ todos habían sido lanzados al mar sin contemplaciones” (31).

Hay una urgencia en su poesía por interrumpir el flujo de lo cotidiano, por paralizar los “quehaceres”, el trabajo, el ritmo del capital que, eficiente, impone sus reglas incluso en el lenguaje, y esta necesidad silenciosa constituye el tono principal de la poética de Mogro. Pendula, de este modo, entre una voz distante que aporta información dispersa y una voz testimonial que, afectada, se pregunta a sí misma y pregunta al lector cómo ha sido posible un acontecimiento tan terrible:

que hayan vivido en un territorio tan generosamente abastecido de agua y comida era un acto de clemencia???

que hayan venido a cortar orejas para venderlas según el precio del mercado era un acto de avaricia acciones negocios finanzas inversiones fondos mutuos transacciones en la bolsa de valores???  
En pesos en dólares en euros en coronas en libras esterlinas

[...] (47)

La voz poética evidencia el poder de la dinámica de los cercamientos, y nos hace preguntarnos cómo es posible que esta haya atravesado cualquier barrera ética y moral, al exponer el hecho de que, en el proceso de cercamientos de la Tierra del Fuego, fue habitual la compraventa de partes del cuerpo de personas selknam

para favorecer su desaparición y que las tierras en las que vivían quedaran disponibles para el mercado.

Llegamos, así, a la imagen de los cuerpos selk'nam, la cual protagoniza la principal tensión en *Restos de un cielo*, y de la que muy probablemente emanen todas las otras tensiones de la obra. La dicotomía entre los cuerpos selknam, desnudos, sintientes del frío y de todas las cosas que envuelven el paisaje de sus vidas, sus cuerpos pintados, dispuestos para su ritual del Hain, proliferantes de sentido por su propia desnudez y por las marcas que en ellos han sido dibujadas, y las imágenes de sus cuerpos siendo golpeados, asesinados y despeñados al mar por los colonos blancos atraviesa como una lanza la propia construcción del libro; su lenguaje, su estructura, la manera en que los poemas son imaginados<sup>19</sup>.

El espacio, junto con todos sus elementos<sup>20</sup>, se desdobra y esto hace que significantes como la “costa”, las “plantas”, el “cielo”, la “nieve”, la “montaña”, los “pájaros”, los “cuerpos”, los “selknam”, ahora posean una nueva dimensión de sentido, que, sin embargo, nunca conseguimos alcanzar del todo:

selknam soñaba  
 (evocaba selknam)  
 selknam decía  
 selknam pensaba selknam  
 en tristísimos atardeceres

<sup>19</sup> Pensamos que Mogro accedió al archivo de Martín Gusinde, pastor y antropólogo que realizó diversas expediciones en el archipiélago patagónico y fotografió a los nativos selk'nam, kawéskar y yámanas, por el parecido en la descripción que la poeta realiza de los cuerpos selk'nam durante sus ceremonias rituales respecto a las imágenes del archivo. Algunas de las fotografías de Gusinde pueden verse ahora digitalizadas en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Chile dedicado a la “memoria chilena”, en una de las pocas fuentes visuales que tenemos de los nativos de Tierra del Fuego: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3602.html#imagenes>.

<sup>20</sup> Antes trasladados a un paisaje plano a través de un lenguaje cuyos significados estaban cercados por el discurso de la colonización.

selknam imaginaba  
 mientras botaba canoa  
 mientras mezclaba tintes  
 mientras pintaba cuerpo selknam soñaba (10)

La tensión entre vida y muerte, trasunto de otra tensión histórica entre verdad y colonialidad, cobra forma en esta contraposición entre las imágenes de los cuerpos selk'nam pintados y las de los cuerpos selk'nam golpeados, tirados, exhibidos en Europa:

los mataban y los cuerpos los sumergían  
en una poza los dejaban  
 los sumergían  
 y los tapaban  
 con ramas cortadas con hacha  
 tapaban los cuerpos  
 difuntos  
 [...] (29)

A medida que los poemas se suceden, esa 1ª persona “encubierta” se va mostrando con más frecuencia muy afectada por los hechos, pues, aunque uno quisiera dar “cualquier cosa en el mundo por no tener toda esta basura” en su cabeza (35), una vez se accede a esa verdad, ya no hay marcha atrás. La emoción del dolor y el conocimiento de esa especie de secreto a voces llega por dos vías para ella. Lo hace mediante el archivo, a través de una investigación entre periodística, histórica y antropológica acerca de un mundo que ya apenas existe porque ha sido exterminado, pero lo hace también (y esto es aún más importante) a través de la contemplación de un entorno muy concreto.

Influida ya la voz poética por la propia importancia de los sueños en la cultura selk'nam, deja que las imágenes de los elementos naturales impregnen los suyos propios, su propia imaginación. Al igual que Lola Kiepja se comunicó con su tío, el anterior chamán de su comunidad, a través de un sueño y le fueron así transferidos sus poderes (Chapman 26-27), la voz poética consigue en la obra de Mogro una especie de comunicación invisible y mágica con el

pasado de ese territorio que hace que sus emociones se conecten a las de los selk'nam. Su lenguaje puede ahora liberar otros significados, antes atrapados por los límites de la mirada colonial:

hace pocos días  
 aquí  
 sopló un viento fuerte  
 acentuado por la claridad del espacio abierto  
 y el cielo azul  
 ocupando un volumen  
 desarrollándose  
 en las tres dimensiones de alto  
 ancho y largo  
 y compuesto por figuras geométricas  
 que existen en la realidad  
 o pueden concebirse mentalmente

. era como eso. (60)

Los cuerpos selk'nam también estaban pintados en su mayoría por líneas y círculos, figuras geométricas cuyo significado hoy en día todavía no conocemos con certeza, pero que para ella suponen claramente el “desarrollo” de un sueño, la materialización de un mundo perdido. Los cuerpos pintados de los selk'nam representan en la poética de Mogro el “despliegue” de ese mundo con el que ella pretende entrar en contacto a través de las emociones percibidas en el entorno, así como gracias a un trabajo de investigación o de archivo. Las marcas en los cuerpos de los nativos de Tierra del Fuego, tanto las pinturas como las magulladuras por la violencia recibida, pero también sus enseres (sus canoas, sus cestas), abren, entonces ese mundo al que el lenguaje observador de Mogro anhela acceder. Y es esa sintonía emocional o el afecto que le generan las imágenes de los cuerpos vulnerados por la colonialidad lo que hace que su poesía termine transmitiendo una experiencia racializada del mundo.

Al encontrar todos esos “restos”, que liberarán al lenguaje de unos cercamientos sostenidos en la violencia colonial, Mogro siente

lo que José Esteban Muñoz denominó como una “atracción” hacia “la marronidad del mundo”, es decir, esa sintonía en la experiencia de la voz poética con todo aquello que conforma un “común”. En este caso, ese “común” se trata de un “común marrón” atravesado por una experiencia compartida de daño y de “resistencia contra ese daño a menudo sistemático” (Muñoz 26). Por ello el libro termina con una especie de toque de atención por parte de una voz que afirma en primera persona: “yo estaré aquí/ muriendo”, mientras que desafía la impasibilidad del lector: “**por qué no haces tus quehaceres**” (66), como si quisiera expandir esa atracción, que nuestros sueños se impregnaran del paisaje y de los cuerpos selknam, para nunca más seguir ignorando esas vibraciones de claridad y justicia que resuenan en su poesía.

“TODO EL PAÍS MARCHA HACIA NINGUNA PARTE”: LA POESÍA DE  
JESSICA FREUDENTHAL CONTRA LOS NUEVOS CERCAMIENTOS

Desde otro ángulo y en otro momento histórico significativo, Jessica Freudenthal escribe su crucial obra *Demo* (2009), que constituye otro largo diálogo con la cuestión de los cercamientos, la pervivencia de una herida colonial en América Latina y, en este caso, la violencia que emana del proyecto nacional boliviano, incluso durante un gobierno (el del MAS, de Evo Morales) cuyas promesas políticas incluían alegatos por la protección de la diferencia étnica, por la defensa de la naturaleza y por la igualdad entre clases y entre géneros, como veremos más adelante.

*Demo* comienza con las preguntas sin respuesta:

dónde comienza este país?  
dónde termina?  
cómo?

Y no es arbitrario que se cierre de la siguiente manera:

dónde comienza este poema?  
dónde termina?

cómo?<sup>21</sup>

La pregunta por los límites o bordes de la nación y por los de la escritura plantea implícitamente a ambos “proyectos” como “obras” que implican una relación particular con el espacio, basada en el recorte y la ordenación violenta de sus formas. Freudenthal establece, así, un paralelismo entre la escritura y el mapa, en concreto, coloca simétricamente las palabras “POEMA” Y “MAPEO”, que aparecen al inicio y al final de una página por lo demás totalmente en blanco. Esa relación entre el poema y el mapa como como “repartos” o “asignaciones” de determinados cuerpos en espacios específicos aparece en numerosas ocasiones en *Demo*, recordando que el mapa moderno es un instrumento institucionalizado, puesto al servicio de empresas o proyectos de carácter colonial o neocolonial, y muy vinculado al desarrollo del concepto de “nación”. En este sentido, resulta interesante tener en cuenta el vínculo establecido por Benedict Anderson entre la creación del mapa moderno y la consolidación de las “comunidades nacionales imaginarias”, pues ambos procesos compartirían la pretensión de establecer relaciones significantes fijas entre territorios y comunidades claramente delimitados (Anderson 238-249). Además, este recorte de los espacios y de las comunidades que los habitan no solo presupone un conocimiento “imaginario” de las personas que forman esas comunidades nacionales, sino que permite imaginar a estas comunidades aisladas del entramado vital en que se insertan —geografía, vida animal y vegetal, cambios socio-territoriales a escala local etc.—, generando así ficciones antropocéntricas puestas al servicio del capital y los intereses de los mercados nacionales e internacionales. El desafío al “mapa” y a la imagen de una “comunidad nacional” que permitiría a Bolivia situarse en ese reparto “logo-espacial” de las representaciones y los poderes globales, está latente en

<sup>21</sup> Todas las citas procedentes de *Demo* (aquí y en el resto de los fragmentos) no poseen referencia al número de página ya que así se da en la obra original.

todo el poema, y cobra especial relevancia hacia el final del libro, cuando la afirmación “mi país son mis amigos” se lee en el centro de una página en blanco.

En el siguiente fragmento, Freudenthal recupera ese entrelazamiento histórico entre los límites dibujados e impuestos por la escritura y el mapa, y denuncia su carácter alienante y colonial, así como el injusto reparto que ambas herramientas establecen entre determinadas comunidades y sus poderes de autorrepresentación:

[...]

El contrincante de sí mismo      –Bolivia–  
Se levanta de nuevo

En este desfile descolorido

La marcha interminable  
La mancha interminable

De un mapa tachado con una cruz

Cruz del Sur

Llamada Chakana en otra lengua inescrible ágrafa innombrable  
[desde este lado del mundo]<sup>22</sup>

Como vemos, aunque Bolivia es imaginada como un cuerpo que lucha consigo mismo para tener un lugar en el mapa internacional, finalmente se presenta como una “mancha interminable”, es decir, una forma no identificable y sin límites fijos. El rechazo

<sup>22</sup> Este poema ocupa toda la página en su versión original al ser los espacios en blanco entre los últimos tres versos bastante más grandes que en esta transcripción.

de ese sistema de ordenación del mundo que supone el mapa se muestra a través de la superposición de la cruz Chakana, una estructura sagrada perteneciente a la cosmovisión andina a la que se pretende retirar del imaginario colectivo en favor de “las cruces” que “sirven para besar el cuerpo de cristo”. La cruz chakana es, además, una figura que desafía las lógicas espacio-temporales occidentales, al estar formada por cuatro escaleras laterales comunicadas entre sí a través de sus puntas, lo que le otorga a esta estructura una forma romboide en la que la posición del arriba y el abajo son reversibles.

De un modo muy similar a como lo hacía en el poema recién visto, en otros fragmentos se muestra la escritura como un conjunto de normas y de formas logo-espaciales que se aprende a base de “golpes en las manos” y que es condición necesaria para conceptualizar la nación, referida también a lo largo del poema con los términos “país”, “patria” o directamente “Bolivia”. La noción de “nación” se torna incomprensible y arbitraria (“BOLIVIA ES UNA PALABRA INVENTADA/ igual que todas las palabras”, *Demo*<sup>23</sup>).

A su origen lingüístico y ficcional, *Demo* suma otros dos rasgos fundadores y constituyentes de este Estado-Nación: su carácter belicoso y su utilitarismo respecto del territorio en que apoya sus límites o fronteras. Contemplemos el siguiente poema<sup>24</sup>:

rojo  
 rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo  
 rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo  
 rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo  
 rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo  
 rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo rojo

<sup>23</sup> En su versión original, hay un amplio espacio en blanco entre los dos versos.

<sup>24</sup> Este poema ocupa toda la página en su versión original.

amarillo amarillo amarillo amarillo amarillo amarillo  
 verde  
 verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde  
 verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde  
 verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde  
 verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde  
 verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde  
 verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde  
 verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde verde

ojo mar ver

Las palabras repetidas “rojo”, “amarillo” y “verde” dan forma a la bandera de Bolivia sobre prácticamente la totalidad de la página, a excepción de un enunciado agramatical que se coloca debajo de esa “megalómana” bandera, y que dice: “ojo mar ver”. Rápidamente descubrimos que “ojo, mar y ver” son fragmentos extraídos de las palabras “rojo”, “amarillo” y “verde”, como si de las entrañas de esa bandera se hubiera extirpado el anhelo de vislumbrar el mar, y, en su pequeñez, le hiciera frente a ese muro de palabras que simultáneamente llena la página y ametralla nuestros oídos.

Este poema arroja luz sobre el incesante problema de la nación y su carácter colonizador, en un contexto histórico en que el Estado Plurinacional de Bolivia se supone ecologista y anticolonial, como es el lema del gobierno del Movimiento Al Socialismo (MAS) de Evo Morales. Lo hace en la manera en que materializa, por un lado, lo megalómano y totalitario del proyecto nacional a partir de una bandera que asfixia la página y ciega nuestra mirada, impidiéndonos ver más allá de ella, de la propia arbitrariedad de su significado. Y, por otro, enfatiza la vinculación histórica y política del Estado boliviano con los proyectos de nación que llevaron al país a la desastrosa pérdida de territorios y espacios naturales

valiosos para las distintas comunidades que los habitaban, como fue el caso de la pérdida de salida al mar en la Guerra del Pacífico. Esta herida tan presente en el imaginario colectivo es aquí sacada a relucir de nuevo junto con la herida colonial, cuya máxima manifestación sorprende hacia la mitad del libro en una página de fondo negro sobre la que aparece rasgada, en blanco, la palabra “OCCIRIENTE”<sup>25</sup>.

Pero, volviendo al anterior poema de la bandera, podemos decir que, a modo de respuesta a ese conjunto de palabras opacas y lapidarias, ese anhelo de mar se explicita en la siguiente página como nuevo recorte del concepto de nación, que ahora se caracteriza por su propio vacío e insignificancia:

reducir un país al hueco inconmensurable	
al vacío que ha dejado el mar	
la falta	la falta

la carencia

la culpa<sup>26</sup>

Toda la parte central del libro consiste en una desarticulación de la idea de Bolivia como una nación moderna exitosa y saca a la luz, más bien, la imbricación del Estado boliviano con

<sup>25</sup> Bajo el título de “Occiriente”, precisamente, el poeta y artista audiovisual mexicano Anuar Elías elaboró un videoarte basado en Demo con el que obtuvo el Premio Arte Joven de La Paz en 2010. En el vídeo, los versos de Freudenthal van sucediéndose en blanco sobre un fondo negro inmóvil, a la vez que la voz de la poeta recita distintos fragmentos del libro que dialogan con las palabras escritas, simultaneándose la lectura y la escucha del poema en sus distintas partes (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0rjMQPUE3zc>).

<sup>26</sup> Los espacios en blanco entre los dos últimos versos son en el original mayores que en esta transcripción.

unas estructuras (ahora neo) coloniales basadas en “el desarrollismo y el fortalecimiento del centralismo estatal” (Rivera Cusicanqui, *Mito y desarrollo* 31-39). Según Cusicanqui, este hecho pone en tela de juicio la radical transformación que prometía el proyecto del MAS, pues ya para 2011, momento en que se publica el libro, en el seno de las políticas estatales se habría producido un giro hacia una neocolonialidad que comprende el territorio como un conjunto de recursos naturales que explotar y a sus habitantes como unos potenciales explotadores de esos recursos.

Al mismo tiempo, este giro se oculta mediante un discurso de la pluralidad y de la etnicidad cuyo carácter es fundamentalmente estratégico y que tiene como referentes a los gobiernos neoliberales a los que en teoría el MAS vino a desbancar desde las revueltas de los primeros años del 2000. Un ejemplo de ello es el reconocimiento institucional de las 36 “naciones indígenas” con la intención de fragmentar el frente indígena para luego borrar sus diferencias en un concepto centralizador y homogeneizador de la identidad nacional; algo así como entender el devenir necesario del “ser boliviano” en la forma “nación”. El responsable ideológico de estas nociones es para Cusicanqui Álvaro García Linera (Rivera Cusicanqui, *Mito y desarrollo* 25), vicepresidente del gobierno de Morales, que casualmente hace de figurante en uno de los poemas de *Demo* junto a un abigarrado conjunto de personas, animales y árboles que se presenta como una multitud en movimiento (conservemos en la memoria esta imagen para el siguiente epígrafe).

Freudenthal, entonces, muestra la obscenidad de la violencia discursiva y material que emana de la forma Estado-Nación a través de la figura ya mencionada del golpe: ahora esta aparece como sostén de un “proyecto suicida” de largo recorrido histórico<sup>27</sup>:

golpes

<sup>27</sup> Este poema ocupa toda la página en su versión original.



texto. De hecho, podemos afirmar que la corporeización de ese objeto femenino desde las agresiones que recibe y la focalización en la “forma” con que la violencia hegemónica se manifiesta plantean una nueva manera en la poesía boliviana de entender la relación entre el lenguaje, las heridas históricas colectivas y la representación del territorio. Nos proporciona una pista esa imagen continuada de los golpes que impactan sobre distintos cuerpos (el cuerpo de “Bolivia”, el espacio corporal que el propio poema termina generando, el cuerpo de la poeta, el cuerpo de un “nosotros” que se interroga a sí mismo en el texto...), ya que esa “corporeización” del discurso, desde nuestro punto de vista, anuncia su relocalización en un espacio-tiempo histórico, social y político concreto. Y, en este sentido, va más allá que algunos antecesores poéticos que, en su tarea de representar ese vaciamiento del lenguaje y de los espacios nacionales, habían terminado “deslocalizando” sus textos y estancando, de alguna manera, muchas de sus posibilidades políticas.

Esa ubicación espacio-temporal y esa necesidad, por tanto, de crear espacios habitables que emprende el “poema en construcción” *Demo*, tal y como se autodefine a sí mismo en una parte del texto, no carece, sin embargo, de conflictos, pues aunque el lugar que van ocupando los cuerpos en el poema va generando un paisaje, se trata de un paisaje en crisis, caracterizado por la violencia de los golpes acumulados en el espacio y la marcha de esos mismos cuerpos a otro lugar incierto. Resuena el eco de una importante cita de Silvia Federici en estos versos:

Hace tiempo que el capital sueña con mandarnos a trabajar al espacio, donde nada nos quedaría excepto nuestras máquinas de trabajo y unas relaciones de trabajo enrarecidas y opresoras. Pero es la tierra la que se está convirtiendo en una estación espacial con millones de personas que viven en las condiciones de una colonia espacial: sin oxígeno que respirar, con un contacto físico y social limitado, una vida desexualizada, con dificultades para comunicarse, sin sol y sin plantas... se han perdido incluso los cantos de las aves migratorias. Nuestros propios cuerpos están siendo cercados (*Reencantar el mundo* 64).

La urgencia, entonces, por diseñar un paisaje poético donde puedan figurar cuerpos y elementos de una naturaleza ubicada geográficamente<sup>28</sup> responde al deseo de “dar forma” —“graficar”, como se dice en el propio poema— a un espacio que sostenga, que haga de soporte de los cuerpos que precariamente se mueven en él. Este paisaje que Freudenthal diseña se compone también de texturas sonoras, ya que, además del sorprendente ritmo que adquiere el poema gracias a sus recurrentes epifonemas y anáforas, la imagen del “golpeo” sobre los distintos cuerpos que aparecen mencionados explícita o implícitamente en el texto se inserta en una estructura rítmica que hace que el acontecimiento violento no solo sea visto y comprendido, sino también escuchado. El paisaje diseñado por la poeta incluye de forma elíptica una naturaleza silenciosa, en tanto que dañada de forma previa al acontecimiento poético, y coloca en su lugar un fondo blanco sobre el que figuran los sonidos del golpe y de la marcha, “marcas sonoras”, si queremos seguir la terminología de Murray Schafer (28), de un paisaje en crisis.

*Demo* se alinea de este modo con las demandas de su tiempo histórico, pues, al poner a esa abigarrada multitud a marchar de forma conjunta en ese panorama un tanto distópico, y, por ello, desolador, predice una de las marchas nacionales más importantes por la defensa del vínculo entre las comunidades nativas y el territorio; la marcha contra la creación de una carretera que atravesaría el TIPNIS (Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro-Sécure) para comunicar la ciudad de Beni con la de Cochabamba. Las consecuencias desastrosas de este proyecto —que, gracias a las constantes movilizaciones sociales que tuvieron lugar desde mediados de 2011, finalmente no llegó a materializarse<sup>29</sup>— impactarían sobre los ecosistemas del TIPNIS no

<sup>28</sup> En algún momento del texto aparece una referencia directa a la geografía boliviana con la mención al altiplano, a los valles y a los llanos, fundamentales en la caracterización del paisaje nacional en el imaginario colectivo.

<sup>29</sup> Aunque actualmente se encuentre paralizado, el proyecto, sin embargo, sigue estando sobre la mesa del Gobierno del MAS, llegando incluso a retomarse las obras para la construcción de la carretera cuando la Gobernación del

solo en el proceso de construcción de la carretera, sino en la medida en que abriría en canal el territorio a las demandas del mercado, a la posibilidad de comercializar internacionalmente con sus recursos.

De esta manera, a través de la marcha de esta multitud, que lo hace igual que las palabras en el poema, sin detenerse sobre la página (“una palabra después otra palabra luego otra palabra al lado de una palabra seguida de otra palabra...”; “LAS PALABRAS NO SE DETIENEN”, *Demo*), se va generando un movimiento de formas que se percibe como una vibración constante al ser leída/ escuchada y como un paisaje al ser contemplado. Y, así, mientras que la poeta toma de la poesía concreta aquello que le conviene —“su materialidad, su visualidad, su inmediatez—“, no renuncia a la filiación del lenguaje con su realidad histórica; más bien, al contrario, el poema bucea en las costuras de la historia boliviana y en las condiciones de surgimiento de un discurso poético que exhibe constantemente una pulsión por posicionarse políticamente.

De manera transversal a esta desmantelación de la violencia discursiva que emana del proyecto Estado-Nación boliviano y a esta construcción de un paisaje (sonoro) en crisis que intenta hacerle frente, estos pedazos aparentemente desarticulados de escritura están atravesados por un elemento que, a la vez que ejerce de eje o de soporte de esta “obra”, la cuestiona como tal y pone sobre la mesa su constante “desobramiento”, siguiendo los presupuestos teóricos de Jean Luc Nancy (*La comunidad*). Nos referimos a la forma en que se trata la imagen de la comunidad o pueblo, ese *demos*, según la etimología griega, que con ironía emplea Freudenthal en el título para enfatizar la distancia y extrañeza de esa palabra respecto de algunas comunidades que figuran indirectamente en su poema.

---

Beni lo solicitó en 2021 (fuente disponible en: [https://correodelsur.com/sociedad/20220710\\_carretera-al-tipnis-hasta-donde-llega.html](https://correodelsur.com/sociedad/20220710_carretera-al-tipnis-hasta-donde-llega.html)).

El texto da cuenta una y otra vez de la desarticulación de la comunidad a causa de lo que Nancy define como la “metafísica del sujeto”, cuya máxima expresión en *Demo* es el antropomorfo Estado-Nación, es decir, un ente clausurado, limitado sobre sí mismo, que tiene como como esencia de sí y como fin la puesta en obra de su propia identidad o esencia.

Todo el poema consiste en manifestar, siguiendo la terminología de Nancy, esa “inmanencia” de la nación (Nancy, *La comunidad* 16-18), o en cuestionar la creencia impuesta de que lo nacional es el devenir del “ser boliviano”. Pero son claves los pasajes en los que se transcriben partes del himno nacional y se ven interrumpidas o alteradas por palabras que ponen en evidencia de nuevo que el proyecto nacional se disputa su continuidad histórica en los procesos bélicos (el clamor horroroso de la guerra se torna “HIMNotizador”, *Demo*) y lingüístico-literarios (la preocupación por conservar el “alto nombre” de la patria en “glorioso esplendor”, *Demo*).

Ante este ente total y totalitario que elimina violentamente la relación con el afuera de esos límites, con los otros (a veces, incluso, termina eliminando directamente a los otros), Freudenthal expone su fortalecimiento durante el período histórico en que se inscribe el texto y saca a relucir, simultáneamente, sus fracturas históricas y éticas. No se trata de que su insostenibilidad ni su origen y mecanismos opresores, anteriormente vistos, constituyan un obstáculo para el proyecto gubernamental del MAS, sino, al contrario, que su proyecto es sujetado por esos pilares fundacionales a través de un concepto de comunidad que Freudenthal remonta al período colonial.

Mediante la aparición intermitente de citas de Simón Bolívar y de esos fragmentos del himno nacional boliviano entre las páginas del libro, Freudenthal expone una particular forma de comunidad caracterizada por el vacío y la carencia a los que conduce su propia inmanencia<sup>30</sup>, ya que su “única esencia” es la de darse

<sup>30</sup> En otro pasaje Bolivia se plantea como un nombre que “carece de sustantividad”, y quienes constituyen su “comunidad imaginaria”, como sujetos “vacíos a ser llenados”.

forma a sí misma, fijar sus límites y sublimarlos en un proyecto nacional que persigue trascender las vidas singulares y las redes colectivas que alimentan su pervivencia, a costa, incluso, de su muerte, si pensamos en los proyectos bélicos nacionales:

Un lugar  
donde el abecedario se reduzca  
más  
cada vez más

O  
[una sola vocal]

cero

bloque  
0

la O y el 0  
son círculos  
cercOs  
cer0s

Bloquean el paso  
encierran la ciudad en un círculo  
y el país desaparece bajo una equis

X	○	○
X	X	○
○	○	X

altiplano valles llanos  
tres en raya

Si anteriormente mencionábamos la imagen de una multitud abigarrada que espera, mirando al cielo, que un ovni aparezca y la transporte a un lugar donde las posibilidades del lenguaje estén plenamente abiertas (“un lugar/ donde el alfabeto esté incompleto e iridiscente de significados como el cielo”, *Demo*), a través de este fragmento, que le sigue al anterior en el libro, comprobamos que ese “ovni de uranio boliviano” en realidad conduciría a esa multitud a una especie de realidad paralela en la que “la ciudad” y “el país”<sup>31</sup> estarían completamente bloqueados, “encerrados en un círculo”. Precisamente ese cercamiento de la ciudad y del país, aquí reducido a una especie de representación cartográfica del paisaje nacional constituido por el altiplano, los valles y los llanos, supondría, en ese futuro hipotético del poema, una victoria en el “juego” de representaciones de lo colectivo por parte de quienes han establecido esos límites cada vez más estrechos de lo nacional. Pero sería una victoria cuanto menos amarga, ya que ese cercamiento cada vez mayor terminaría generando la propia desaparición de la “comunidad imaginaria” que sostiene la imagen de la nación. Creemos que Freudenthal muestra en este fragmento, como lo hacía anteriormente Marcia Mogro, la vinculación entre el lenguaje del poder, en este caso institucional, y la lógica de los cercamientos intrínseca al capitalismo y a la neocolonialidad (Federici, *Calibán*; Quiroga Día y Gago, “Una mirada feminista”<sup>32</sup>), sin dejar de exponer la crucial contradicción que alimenta esta lógica, pues a la vez que ese cerco delimita un espacio y lo

<sup>31</sup> Creemos ver aquí una referencia a la ciudad de La Paz, sometida a constantes bloqueos tanto por parte de las instituciones como por parte de diversos actores sociales, y a Bolivia como ese país que terminaría “desapareciendo bajo una equis”.

<sup>32</sup> Nos limitamos a mencionar estas dos referencias bibliográficas ya que es desde la perspectiva amplia del feminismo y el anticolonialismo desde donde entendemos una actualización del concepto de “cercamiento” apuntado originalmente por Karl Marx en *El Capital* para explicar el surgimiento de la acumulación de capital y de la propiedad privada en los inicios del capitalismo.

“nombra” como propio, subyuga las existencias particulares que permiten que esa delimitación espacial se produzca.

El poema muestra también cómo la lógica de los cercamientos estaría en la propia construcción del “sujeto total” que, siguiendo a Nancy, aflora en el desarrollo del mundo moderno occidental, y que es la base de la construcción de los Estado-Nación modernos. Esta relación necesaria entre uno y otro se aprecia en *Demo* en la manera en que ambos terminan “haciendo obra de la muerte” (Nancy, *La comunidad* 30-35), en el sentido de que, para que ambos proyectos, que vienen a ser en realidad el mismo —la delimitación de lo nacional y la continuidad histórica del “ser boliviano”—, trasciendan, para que se conviertan en una especie de ser atemporal, capaz de desafiar la finitud que supone la muerte, tendrían necesariamente que subyugar o someter (hasta la muerte) a las “partes” que los con-forman. Esas partes, esos cuerpos, son precisamente aquellos que en *Demo* reciben todos los golpes, de ahí la impactante imagen antes mencionada de una Bolivia que se golpea hasta tumbarse a sí misma.

Los cuerpos que darían forma a esas existencias particulares subyugadas, sean o no humanas —las existencias vegetales, animales y geológicas que figuran directa o elípticamente en ese paisaje sonoro en crisis— emergen como una heterogénea multitud en movimiento que vendría a articular, en su mismo desplazarse, espacios donde habitar, pues, siguiendo a Nancy, “los cuerpos no están en el espacio, sino el espacio en los cuerpos” (*Corpus* 25), y solo una escritura capaz de tantear esta espacialización de la existencia de los cuerpos puede abrir el lenguaje a la incertidumbre de la vida de la comunidad. En *Demo*, entonces, la comunidad se manifiesta en la imagen de una multitud que “acecha” (Nancy, *La comunidad* 17-18) los cercamientos establecidos por la lógica del nacionalismo desarrollista.

Así, esta imagen que contrarresta una y otra vez, problemáticamente, esta forma “cercada” de la comunidad es la de un abigarramiento; de formas, de singularidades, incluso de espacios y de tiempos, como si se estuviera dentro de una cruz chakana:

marchan todos los payasos  
golpes  
al tambor

el desfile de teas

fuego

cebrasmaestrosconejosvicepresidentesjóvenes ciegosárbo-  
lescholasviejosheladeros

#### TODO EL PAÍS MARCHA HACIA NINGUNA PARTE

La imagen es la de una multitud que, en última instancia, puede ser figurada, ya sea como un “NOSOTROS” mayúsculo, como un “nosotros” minúsculo, como un “n o s o t r o s” que cobra valor espacial, o como un nosotros que se interroga a sí mismo (“¿quiénes somos nosotros?”, *Demo*). Pero cuya figura no es para nada estable ni fija, ya que sus heterogéneas partes constituyentes parecen estar siempre predispuestas al movimiento “por fuera” de los límites fijados por la propia espacialidad que precariamente crea ese “nosotros”. Es impactante la página en la que aparece un “nosotros queremos marchar” en la esquina superior, dejando bajo de sí el resto de la página en blanco, a excepción de las letras “Nos” que han sido colocadas en la esquina inferior derecha, como si esa parte de la palabra se hubiera “soltado” y desplazado por sí misma.

El deseo de “marcha”, de “manifestación”, como menciona en otro fragmento, de repente se yuxtapone al deseo de irse, de partir de ese lugar, que enfatiza la desinencia “nos”; y ese deseo de partir, de que el movimiento de los cuerpos no cese, al igual que el de las palabras, es una constante en la escritura de *Demo*.

Para Mónica Velásquez, el desmembramiento o la mutilación del cuerpo son motivos que atraviesan la producción poética boliviana

del período democrático, encontrándose en ella “impotentes corporalidades que acaban dispersas, inconexas, objetivadas y, generalmente, heridas por un agente exterior” (Velásquez, “Una lectura” 141). Aquí Jessica Freudenthal retoma, por tanto, un elemento clave en la construcción del imaginario poético boliviano de las últimas décadas, pero la visión de estas corporalidades ya no estaría marcada por la impotencia sino por la acogida de esa “dispersión”, por la evidencia del carácter “desmembrado” del cuerpo/los cuerpos de la comunidad. El ejemplo recién mencionado de la afirmación “nosotros queremos marchar/ Nos” que aparece como fragmentada a través en la separación de sus partes viene a mostrar que la escritura de Freudenthal quiere, en muchos pasajes, hacerse ella misma cuerpo en movimiento, pues los cuerpos no están sino “en la partida, en la inminencia de un movimiento, de una caída, de una separación, de una dislocación” (Nancy, *Corpus* 28). Creemos que, en este sentido, Freudenthal encara su escritura con la literatura del Nacionalismo Revolucionario que, según Sanjinés, había establecido un orden simbólico colonial en el que las imágenes poéticas mostraban comunidades de algún modo compactas, “dirigidas” por los sujetos poéticos y narrativos de las obras hacia los lugares que interesaban políticamente a la ideología del MNR. Estas obras habrían estetizado las concepciones políticas del movimiento, “con la finalidad de lograr [en ellas] la conducción de la comunidad” (Sanjinés, *Literatura contemporánea* 143), lo que había hecho de muchas obras literarias meras herramientas al servicio del totalitarismo. *Demo* pretende lo contrario: politizar su estética, poniendo en movimiento la imagen de la comunidad, pero sin conducirla a ninguna parte, y lleva ese ejercicio de expansión, transformación y difuminación de los límites o cercamientos de la comunidad a la propia escritura.

En este sentido, el poema entero trata de “narrar”, podríamos decir, un vaciamiento, una partida multitudinaria, para *dar forma* a lo que Nancy llamaría una “arealidad” (*Corpus* 36). Entendemos por arealidad el soporte del mundo que podemos conocer, formado en el espaciamiento de los cuerpos que se mueven, que se encuentran y desencuentran, que parten y dejan la huella espacial de sus

“estancias” temporales. La arealidad es también la huella que deja la formación temporal de una comunidad heterogénea o *ch'ixi*, empleando el término aymara que desarrolla Silvia Rivera Cusicanqui (Cusicanqui, *Sociología*). Es decir, una comunidad articulada en la relación dialéctica, pero no sintética, entre sus partes (entre sus cuerpos). Frente a un lenguaje que pretende cercar las relaciones entre los cuerpos y los espacios de manera violenta, Freudenthal propone un lenguaje que esté dispuesto a crear relaciones significantes no sólidas, es decir, temporales y conflictivas, pero precisamente por ello, en su apertura, capaces de “formar comunidad”:

Ahora juzgas este texto  
—no es un poema—

piensas

—es un poema—  
Se contradicen tus palabras

decides qué lugar darle a este texto

¿existe ese lugar?

Freudenthal no presupone en *Demo* un lugar para los cuerpos que han sido colocados en el “mapa”, de la misma manera en que no presupone un lugar para el lenguaje que profieren: el poema, si es que puede llamarse así, pues, como decíamos, en todo momento se cuestionan los límites de la escritura poética y de los significantes clausurados sobre sí mismos, tampoco parece “poseer” un lugar.

Es en la lectura, es decir, en el *roce* del mundo del uno con el mundo del otro que abre el lenguaje, donde se genera un lugar, una

apertura en la que es posible una relación, un nosotros precario pero visible, proliferante de voces y de formas. Por tanto, en *Demo* esa marcha, ese irse es también llegada o venida a nuestro horizonte visual de una multitud; forma abigarrada de una comunidad, anclaje al mundo y pervivencia de las existencias singulares que la constituyen.

Este conjunto de fragmentos, de “poemas en construcción”, quiere manifestar, pues, una tensión no resuelta: la del movimiento de los cuerpos que sufren los golpes de las heridas históricas y del lenguaje del poder, el movimiento de comunidades que marchan y se marchan, es decir, que resisten en el espaciamiento de sus cuerpos y voces. Freudenthal demuestra que es un gesto subversivo el de reivindicar la capacidad de la poesía para dar cuenta de los lugares que crean las existencias particulares, su capacidad para hacerse ella misma “relación” en vez de “obra”, en un presente en el que el lenguaje apunta a ser sometido al poder de la extracción y destrucción del espacio y de las vidas que le dan forma, que lo habitan.

## NOTAS FINALES

Las escrituras de Paura Rodríguez Leytón y Vilma Tapia Anaya nos planteaban en el capítulo 3 un escenario de desorientación y de medida de distancias entre el sujeto y el resto de “cosas del mundo” que se materializará en su poesía en una necesidad de dar forma a nuevos espacios, así como en el descubrimiento de que existen “otros mundos” acercándose y alejándose; en última instancia, rozándose continuamente. En ese límite entre unos y otros se colocaba su lenguaje.

Como hemos podido comprobar en este capítulo, la poesía boliviana del último cambio de siglo también nos plantea algunas problemáticas que están bastante relacionadas con las anteriores. Las igualmente paceñas Marcia Mogro y Jessica Freudenthal abordarán en sus obras una cuestión crucial que responde no solamente a su tiempo histórico o a la crisis del lenguaje poético, propio de

estás décadas en prácticamente todo el cono sur latinoamericano. Nos referimos a esa especie de crisis en la percepción del mundo, sobre todo de los espacios habitados, que viene atravesando la obra de todas las autoras estudiadas en este trabajo.

Tras haber leído de cerca algunos de los principales poemarios de Marcia Mogro, resulta más evidente que su poesía está altamente influenciada por la experiencia de la migración a Chile en el truculento momento político que vivía el país, como lo fue la llegada al poder del caudillo militar Augusto Pinochet. Su escritura, en la que predomina una voz poética en primera persona, aunque conviviendo polifónicamente con otras voces anónimas, observará el paisaje andino y fueguino para establecer continuidades entre un pasado colonial que hace de telón de fondo histórico y su propio presente, a finales del siglo XX e inicios del XXI. Los extraños cantos de un grupo de mujeres “desventuradas” que lloran a sus familiares desaparecidos nos irán abriendo un mundo que, descubrimos, ha sido duramente forzado a permanecer cerrado. La poesía de Mogro, como lo será también la de Freudenthal, persigue entonces romper ese muro que, desde la época colonial, circunda nuestra percepción de las cosas. A este límite a nuestra percepción de los hechos históricos, pero también a las pequeñas historias ancladas al paisaje, lo hemos comprendido como una estrategia de “cercamiento”, ampliamente desarrollada en el proceso de colonización y siglos después en el de apertura económica al mercado transnacional.

En la poesía de Mogro, ese grupo de mujeres, en el que después se integrará la voz poética, tirará la primera lanza contra unos viejos cercamientos que ya intentarán sentar las bases de lo que constituirá un sometimiento de los cuerpos, de su lenguaje y de los espacios en los que se mueven. Hacia la mitad de su periplo poético, Mogro denunciará cómo estos cercamientos alcanzan su máxima eficacia al conseguir someter a los pueblos originarios de Tierra del Fuego a su desaparición prácticamente total, con total impunidad, quedando el territorio disponible para los juegos del mercado internacional. Si, como afirma Jéssica Faciebén Lago, las respuestas al dolor pue-

<sup>96</sup> Los cambios del tamaño de la letra en el poema pertenecen al texto original.

den palpase en el cuerpo y en el lenguaje de quien lo experimenta, como si se adhiriesen a su piel (152-153), la poesía de Mogro plantea un paisaje dolorido, impregnado del mundo y el lenguaje de los selk'nam y kawéskar. Una fuerte labor con la imagen atraviesa toda su poética, en especial en esa impactante contraposición entre los indescifrables cuerpos pintados selk'nam, predispuestos para sus ritos, y la de sus cuerpos mutilados y asesinados por los colonos blancos. Deducimos, por ello, que su obra está también vinculada al archivo histórico, como las fotografías de la ceremonia del Hain capturadas por Martin Gusinde o el trabajo de Anne Chapman con los últimos selk'nam vivos en los años 60 y 70.

Creemos que, así, entre el resto de las autoras que hemos tratado en esta investigación, Marcia Mogro es la que quizás más perfila su denuncia ética desde una concepción de la experiencia como posibilidad de interpretación de la Historia. En el entrecruzamiento entre la experiencia de otras personas (incluso en la interpretación del entorno como entidad sensible) y la suya propia, la voz poética irá descubriendo la dolorosa verdad del hecho colonial. Su posición respecto a la relación entre el “mundo” de las brujas y el de las mujeres indígenas latinoamericanas nos parece intermedial, pues trata de establecer puentes entre una mirada inevitablemente externa y otra voluntariamente interna. Para ello, primeramente, se acerca al hecho histórico (la persecución y exterminio de los pueblos indígenas, así como la denigración de sus territorios) desde una mirada influenciada por la revisión a la historia de las brujas en Europa, para finalmente, transmitir una experiencia racializada del mundo anclada a la cosmovisión selk'nam. Esto último lo procurará explorando el paisaje, que es para ella un lugar desde el cual vincularse emocionalmente a las vidas selk'nam pasadas, pero también desde una labor antropológica que incluye una documentación acerca de la cultura selk'nam y su(s) historia(s).

No obstante, aunque Mogro ubique sus escenarios poéticos especialmente en el sur chileno y en un tiempo que oscilará entre el pasado colonial y el pasado reciente del siglo XX, sabrá establecer una conexión con su tierra natal y con sus pueblos originarios,

por ejemplo, en la crítica que hace a las nuevas estrategias de intrusión cultural y sometimiento por parte de ciertos organismos internacionales. En el siguiente fragmento (*Restos de un cielo* 13), podemos ver cómo salta del mundo selk'nam al aymara, a través de la pregunta “acullicaban???” , que es el verbo que describe el acto de mascar hojas de coca<sup>96</sup>:

con el agua hasta las rodillas  
 habiendo lluvia y nevazón  
 así no más estaban  
 con el agua hasta las rodillas  
 y no se tayachaban parece

### acullicaban???

el órgano de la onu encargado  
 de velar por el cumplimiento de  
 los tratados internacionales sobre  
 drogas ha advertido a Bolivia de

que infringe los convenios al  
 permitir el tradicional acullicu  
 de la hoja de coca

Al vincular una vieja estrategia de cercamiento con una del presente, Mogro evidencia que, al final, los cuerpos y saberes indígenas son el epítome de una larga cadena de opresiones que se mantiene fuerte con el paso de los siglos.

Es aquí donde nos parecía que una lectura del libro *Demo*, de Jessica Freudenthal, venía a complementar en paralelo esta crítica a los cercamientos, pero actualizándola y llevándola de lleno al conflicto de Bolivia como Estado-Nación. Hemos analizado los elementos estéticos y políticos que dan forma a este poema largo y fragmentario, focalizándonos en las repetitivas imágenes del golpe y de la marcha multitudinaria. A partir de ahí, hemos estudiado cómo confluyen y se tensionan mutuamente en numerosos pasajes del libro la crisis del proyecto nacional boliviano, retomado por el gobierno del Movimiento Al Socialismo de Evo Morales a través de unas políticas desarrollistas y extractivistas, y la crisis del ima-

ginario y representaciones colectivas que caracterizan el lenguaje poético del convulso siglo XX boliviano.

La posibilidad de una comunidad, anhelo que atravesará todo el poema y se enfrentará a las representaciones de la comunidad elaboradas en el marco del Nacionalismo Revolucionario boliviano y del capitalismo desarrollista de finales del siglo XX y principios del XXI, se abre paso a través de la idea de que su marcha “hacia ninguna parte” es en realidad su llegada a un lugar desconocido. Fue necesario para llegar a esta conclusión ir al origen de aquello que se opone ontológicamente a la comunidad -la imagen de un ente total, cerrado sobre sí mismo, que constituye todo lo que entendemos por mundo-, pero que ha conseguido dar forma a una imagen fallida de una comunidad sostenida, en definitiva, en la muerte (del otro, del espacio, del lenguaje, incluso).

De esta manera, ya sea desde la mirada al paisaje fueguino o al andino, ambas poetas, Mogro y Freudenthal, persiguen representar el entorno como un espacio hostil y vibrante de historias de violencia; sometido al extractivismo o como el escenario de conflictos bélicos traumáticos. En ellos, los cuerpos, sus movimientos, sus emociones o sus historias juegan un papel crucial en la interpretación del pasado, pero también en la resistencia a someter al pensamiento y al lenguaje poético a un bloqueo en la cognoscibilidad del mundo.

Delimitado como está el lenguaje por los intereses de la economía de mercado y por las lógicas violentas de la colonialidad, es necesario, de nuevo, una “contralógica” que abra mundo(s), en la que el poema se ofrece como espacio, cuerpo y superficie tanto para la conexión emocional con una herida histórica, como para el movimiento de una comunidad cuyos ritos todavía nos son desconocidos.



---

---

# CAPÍTULO 5

## MATERIALIDAD Y PERSPECTIVISMO POÉTICO

### INTRODUCCIÓN

En su breve pero preciso análisis de la poesía boliviana tras la revolución de 1952<sup>1</sup>, Santiago Espinosa dibuja un panorama en el que destacan tres aspectos que interesan a esta investigación. En primer lugar, afirma que el desarrollo de la poesía boliviana desde la segunda mitad del siglo XX hasta el presente se ha visto marcado por profundos “cambios y transformaciones” que corren en paralelo con los procesos de reestructuración política, económica y social en el país. Esta “correspondencia”, en cuyo recorrido sobresalen los “tropiezos y los golpes, las crisis económicas y sociales”, ha tenido como resultado un “intenso contacto con el mundo y con su diversidad” (17). Espinosa después concretará

<sup>1</sup> También conocida como la Revolución del 52, esta revuelta de carácter popular supuso un antes y un después en la historia contemporánea del país. Ante la falta de transparencia en las elecciones nacionales, se produjeron manifestaciones multitudinarias, que condujeron a un conflicto en las calles entre civiles y el ejército. El Movimiento Nacional Revolucionario, aprovechando la situación, lideró la transición política ante la dimisión del gobierno. Con este proceso se intentó, por un lado, reformar la política económica estatal y convertir a Bolivia en un país competitivo en el mercado internacional, mientras que, a nivel interior, la alianza con los grupos liberales y con los de izquierda se tradujo finalmente en la ausencia de medidas transformadoras reales y en una opresión de los pueblos indígenas que se terminó incrementando con el paso del tiempo.

esta valiosa idea en el hecho de que la poesía boliviana no solo se ha sumergido en “su” mundo (la realidad nacional ambiental y cultural en toda su complejidad), sino que también lo ha hecho en otros, concluyendo con la imagen de la poesía del país como “un mundo de mundos” (32). En segundo lugar, Espinosa anota que este panorama de voces diversas presenta sin embargo una línea evidente, y es el marcado destaque de la poesía escrita por las mujeres sobre la de sus compañeros, llegando a afirmar que ellas “están escribiendo en su conjunto la poesía más deslumbrante del país” (22). Además, y aquí entramos en el tercer aspecto relevante de su análisis, Espinosa observa que, en el tránsito de la generación de Blanca Wiethüchter, Matilde Casazola o Norah Zapata (nacidas en la década de los 40) a las posteriores, donde destaca a Vilma Tapia, Paura Rodríguez, Mónica Velásquez o Elvira Espejo (nacidas entre los 60 y los 80), este cambio en el lenguaje poético se traducirá en una progresión oscilante entre una sensibilidad más íntima o privada y una mirada que sale a las “superficies” (22).

Aunque posea una gran relevancia en el panorama, al tratarse Elvira Espejo de una de las voces indígenas más sonadas del lado de las tierras altas bolivianas, en el artículo citado es la única a la que se menciona entre las nacidas en los 80, y de los 90 no obtenemos ninguna referencia. En nuestra opinión, en cambio, la década de los 80 se trata de un período clave en el que merecen la atención nombres como el de Jessica Freudenthal, anteriormente comentada en este trabajo, Emma Villazón, Valeria Canelas o Pamela Romano, entre otras. Vale la pena detenerse en ellas no solo en cuanto a ese cambio en la sensibilidad poética que el crítico observa en la poesía del último cambio de siglo, en esa tendencia a ir abandonando los últimos coletazos de un lirismo con una marcada carga intimista, sino en el hecho de que su escritura está atravesada por fuertes desplazamientos, algo que podría tener que ver con el hecho de que todas ellas han migrado al menos una vez de Bolivia.

El culmen de este proceso de salida, intercambio y experimentación poética puede verse en voces de la generación del 90,

como la de Iris Kiya, que merecería un estudio aparte al alejarse tanto formal como temáticamente de la poesía escrita en Bolivia en las últimas décadas<sup>2</sup>. Pero, como decimos, si algo comparten claramente estas últimas generaciones es la pretensión de llevar su poesía más allá de los límites de lo nacional, ya sea terminando por publicar en editoriales extranjeras (Freudenthal en México, Canelas y Villazón en España<sup>3</sup>, Kiya en Perú y Estados Unidos), ya sea dejando que su poesía se vea fuertemente influenciada por las tendencias de otros lugares (vecinos o no).

En este capítulo, consideraremos fundamentalmente la obra poética de dos de estas escritoras; Emma Villazón (Santa Cruz de la Sierra, 1983) y Valeria Canelas (La Paz, 1984), quienes, a nuestro parecer, son un ejemplo de cómo la poesía boliviana se ha ido haciendo preguntas que, paralelamente, se han convertido en el centro de algunos de los debates actuales más sonados entre la crítica literaria internacional. ¿Cuál es la relación entre el lenguaje poético y el mundo, bajo este contexto de precariedad generalizada, desplazamientos multitudinarios, y degradación de la vida en general en este largo período de crisis global que atravesamos

<sup>2</sup> La escritura de Iris Kiya presenta, entre otros aspectos, una fuerte narratividad y una gran influencia de la fotografía, con la que también experimenta habitualmente la poeta. Es frecuente, por otro lado, el uso de distintos heterónimos autoriales que van insertándose en las historias internas de los libros, a veces relacionadas entre sí. El lirismo proviene entonces de su maestría en la creación de imágenes y en un realismo andino que presenta fuertes influencias de la literatura norteamericana de la segunda mitad del siglo XX y el psicoanálisis. Pueden apreciarse estas particularidades de su poesía en su premiado libro *Reconstrucción del padre*, a través de la editorial Dulzorada (Estados Unidos, 2020), así como en su reciente *Espero que le gusten los caballos*, en Sol Negro (Perú, 2022).

<sup>3</sup> Aunque la publicación de *Lumbre de ciervos* (2013) en España fue en 2019, después de que Emma Villazón, desafortunadamente, falleciera en el aeropuerto de El Alto en 2015, su último proyecto de poesía fue postulado por ella misma para una financiación y posterior publicación por parte del ayuntamiento de Santiago de Chile. Finalmente, y de forma inconclusa, el proyecto fue curado y publicado por la cartonera boliviana La Perra Gráfica bajo el título de *Temporarias y otros poemas* (2016).

desde hace varias décadas? ¿Cuál es la materia de la poesía y cuál es la posición del lenguaje respecto a ella?

Como se viene afirmando por una parte de la crítica especializada, en lo que llevamos de siglo ha sido advertido en la poesía en español un movimiento contrario a la lógica acumulativa del capital (Martínez 20; Padilla 15-21), aunque también se va haciendo cada vez más notable un vuelco del lenguaje sobre “la singularidad de los accidentes materiales”, entendidos como acontecimientos que disrumpen con sus relieves, texturas y sensibilidades aquello que los poemas logran o no decirnos (Martínez 20). De este modo, tanto Martínez como Padilla entienden esta disrupción como un desplazamiento que se dirige hacia el sentido del lenguaje, distorsionando la legibilidad de la escritura y poniendo en evidencia la fragilidad del poema como objeto de consumo. Entonces, el aspecto esencial de la poesía de esta época (aunque se sugiere como un atributo del lenguaje poético en general) se encuentra más en esa parte que nos resulta ya “ilegible”, como si la oblicuidad del lenguaje poético fuera una cualidad de la que este no puede, por mucho que se esfuerce, escapar, al ser “testigo” de su comunicabilidad y de su opacidad al mismo tiempo (Martínez 21).

Esta doble perspectiva puede encontrarse en numerosos poemas de Villazón y Canelas, como en el siguiente fragmento de *Lumbre de ciervos*, en el que una voz, con “claridad” y “oscuridad” por igual, dice que el poema se afirma a sí mismo mientras camina con su “cuerpo” de imágenes vibrantes:

Ahora sé que si viniera alguien a preguntarme qué dice el poema  
no haría más que oírte clara y oscuramente:  
¡¿El poema?! Dice que es el poema y que HABLA  
y PASA! (Villazón, *Lumbre* 46)

En este fragmento podemos ver cómo, a partir de una autoenunciación que pondría presencia (y haría evidente) al sentido del texto, el poema “intenta” traspasar la categoría de “objeto” o “cosa” para convertirse en “sujeto”, al convocarse a sí mismo mediante el lenguaje. Sin embargo, en la poesía de Villazón hay siempre una

mediación necesaria para que eso que el poema dice pueda ser no ya siquiera entendido, sino simplemente escuchado/sentido, por lo que, aunque la autoafirmación termina por ser siempre incompleta, sí que existe una comunicabilidad con el otro que permite a la voz poética acceder a esa nueva perspectiva que abre el poema.

¿Hasta qué punto el lenguaje formaría parte de un mundo en el que los objetos poseen una dimensión oculta que los constituye como tal, una característica que los acerca y distingue al mismo tiempo, como defienden algunos materialismos especulativos? Esta pregunta se percibe en los poemas de ambas autoras, inmersas como están sus escrituras en la atmósfera altamente reflexiva de la teoría literaria. Sin embargo, la salida de sus poemas se dirige hacia otro lugar: es en el límite entre unos y otros cuerpos donde se encuentran esos pliegues que hacen que las cosas nos parezcan opacas o, por el contrario, transparentes y cognoscibles.

En ese fragmento concreto, veíamos que hay esa tercera voz que hace de intermedio entre el poema y la voz poética, dejando en el aire una pregunta acerca de “eso” que el poema es, mientras se dice a sí mismo. Enlazando con la idea planteada por Espinosa y por Martínez, en la poesía de la santacruceña y en la de la paceña habrá numerosos fragmentos en los que, tanto los distintos seres vivos como los objetos que se irán apareciendo, los acontecimientos de la naturaleza, pero también los acontecimientos causados por la actividad humana; todo ese flujo dinámico de materialidad y superficies en contacto plantearán una realidad sumamente cambiante, muy transformable. En ella, las figuras animales, de gran presencia en ambas poéticas, estarán en constante relación con las humanas y también con las espaciales. Pero, como veremos, en ningún caso se nos presentan como un trasunto de la voz poética, sino que estas se aparecen y colocan sobre el poema un nuevo “punto de vista”; esa “perspectiva” que llega para trascender el mecanismo analógico de la metáfora o el símbolo, mientras se adentra en el “pensamiento amerindio” y la fenomenología (Viveiros de Castro 37-39). Esta “radicalización” en la concepción de las imágenes y los objetos poéticos supondrá un importante punto de inflexión respecto a las poetas

anteriores, especialmente respecto a Blanca Wiethüchter, de quienes están menos próximas cronológicamente.

En la poesía de Villazón y Canelas, todos los elementos que van apareciendo en los poemas tienen una marcada diferencia dada por su apariencia, esa forma particular de presentarse ante la voz poética, y por su manera de relacionarse con el mundo: es decir, poseen una “intencionalidad” y una “agencialidad” (Viveiros de Castro 51). Sin embargo, aunque exista esa diferencia insalvable, entre la voz poética y esos otros seres u objetos se va generando un afecto, a veces más evidente y a veces más silencioso, que nos permitirá acceder a su “punto de vista”, e incluso, llegaremos a ser los espectadores de un intercambio de “mundos”, ampliando necesariamente no solo nuestro horizonte epistemológico, sino también nuestra visión ontológica de la realidad, ahora realmente diversa.

Como analizaremos a continuación, este “multinaturalismo” (Viveiros de Castro 1996) siembra importantes dudas no solamente acerca del realismo especulativo orientado hacia los objetos, para el cual independientemente de la perspectiva o el acercamiento epistemológico los objetos mantienen una dimensión inescrutable que los hace “ser” lo que son, anulando la relación como hecho constituyente de la realidad. Tanto el “multinaturalismo” como el “perspectivismo” propios del pensamiento amerindio, latente en estas poéticas, nos permiten dudar de la autonomía o sustancialismo de las cosas y también del propio lenguaje poético, al proponer que el lenguaje es la materialización de una relación, o la relación misma hecha materia. Así, esta mirada dirige el problema de su oscuridad u oblicuidad no hacia su “sentido literario”, como proponía el concepto de “ilegibilidad”, sino ubicándolo “fuera” del poema, buscando el sentido siempre un paso más allá del lenguaje:

pliegues velados amordazados son  
 palabras veladas amordazadas que el oído transcribe  
 regresándolas al nomadismo la niebla para que rocen lo palpable  
 [vivable  
 (Villazón, *Lumbre* 37)

Por tanto, en estas dos escrituras, la tendencia del lenguaje hacia “lo palpable/ vivible”, esa materialidad con relieves de la que hablaba Martínez (2020), manifiesta que la búsqueda del sentido literario debe “salir” del poema precisamente porque esta parte “extraña” o “irreconocible” de las cosas se encuentra siempre en su límite, en la relación entre un objeto o un cuerpo y otro; en la aparición, coincidencia y/o separación de ambos.

De esta manera, en este capítulo pretendo continuar con una de las ideas que traté de defender en los anteriores: que las poéticas de estas autoras, y aquí nos detendremos en el caso de Villazón y Canelas, plantean la convivencia simultánea de “mundos” distintos, implicando concepciones de la realidad diversas, a veces contradictorias. Realidades a las que sus poemas tienen un acceso hasta cierto punto privilegiado, como si las voces poéticas hicieran de “chamanas” del lenguaje, al posibilitar relaciones entre seres, objetos y elementos distantes y distintos. Como veremos, este acceso es hasta cierto punto limitado, pues, sujeta como está la realidad a la materia, a la corporalidad, cuya apariencia es angulosa, escurridiza y cambiante, presenta el incansable reto de ampliar nuestros mecanismos epistemológicos, sometiendo al lenguaje a una insatisfacción constante. En la obra de Villazón, este reto se trasladará en lo poético a una alta necesidad de experimentación con las imágenes y la sintaxis, mientras que en Canelas encontramos una clara voluntad por poner el lenguaje en segundo lugar y priorizar las marcas sensoriales de una materia que se aproxima y se distancia, una materia “arremolinada”, que pone en crisis los escenarios de nuestro pensamiento individualista (esa metafísica del sujeto cuestionada por Jean-Luc Nancy) y las lógicas acumulativas del mercado.

En el pensamiento perspectivista amerindio, como en la ontología relacional de Nancy, el espacio de existencia de las singularidades, esto es, la expresión de todo un mundo (el suyo: su diferencia) se extiende desde las superficies materiales de los cuerpos, desde su apariencia y su aparecerse: desde sus maneras, desde sus movimientos. El cuerpo es “ese plano central [...]

como haz de inclinaciones y capacidades, y que es el origen de las perspectivas. Lejos del esencialismo espiritual del relativismo [propio del pensamiento occidental], el perspectivismo es un *mannerismo* corporal” (Viveiros de Castro 56). Por lo tanto, lejos de entender el lenguaje como una representación múltiple, diversa de una misma realidad, este pensamiento perspectivista propone una multiplicidad de realidades que ahora pueden expresarse a través de un lenguaje (en) común: no hablamos de un multiculturalismo, sino de un multinaturalismo. La cuestión no está, entonces, en los modos de representación de la realidad, como si todo dependiera de la variabilidad de la mimesis poética, ante la cual la metáfora rinde su especial homenaje, sino de un lenguaje que retuerce sus contornos a medida que la materia se nos muestra más dinámica, más contradictoria y, en definitiva, más viva:

Nada hay de apacible  
en todo lo que nos contiene  
detrás de toda imagen  
siempre hay otra imagen  
invertida  
un pliegue que nos niega  
(Canelas, *Escribir sobre el cemento* 33).

Esta concepción del lenguaje poético como una especie de puente, ese espacio en el que las cosas se inclinan entre ellas hasta tocarse las unas a las otras importa a las poetisas y nos importa a los lectores en la medida en que abre una brecha afectiva, bajo la cual pueden ser observadas relaciones entre diferentes seres, objetos y cuerpos cuyas apariencias (y apariciones) van trazando imágenes inusuales.

Pese a que estas relaciones se sostienen, como decimos, en una brecha afectiva, es necesario puntualizar de qué manera este afecto se deja entender en los poemas de las autoras bolivianas, para poder llegar a interpretar a dónde conducen esos haces de imágenes y gestos corporales; cuál es el tipo de comunidad que finalmente se siente en sus textos.

El afecto como vínculo entre objetos y cuerpos distintos (distinta materia, distintas especies, distintas etnias, distintas clases sociales, distintos géneros...) es un tema candente, que ha dado ya lugar a numerosos debates en el plano filosófico, científico y cultural. En muchos de estos debates, la piedra angular de la cuestión es si las cosas existen en tanto que se “afectan” las unas a las otras de manera inevitable y constituyente, o si, pese a que estas relaciones se dan, las distintas entidades del mundo —cuerpos, cosas, elementos, seres— existen a priori, pues poseen una profundidad metafísica que las constituye como tal, pero que nos resulta definitivamente incognoscible. La primera posición abarca las distintas propuestas dentro de lo que se ha venido llamando la “teoría relacional”, en la que el materialismo vibrante de Jane Bennett enfatiza el plano físico, anatómico u orgánico de los afectos entre los distintos objetos (basados en la relación agencialidad-efecto entre las cosas), dejando a un lado los aspectos sociales de las relaciones entre la materia, por considerarla una mirada exclusivamente antropocéntrica (2009). La segunda posición al respecto, en cierta manera derivada de la primera, acepta la crítica al planteamiento antropocéntrico de los afectos, pero para conducirla a una visión finalmente sustancialista de la realidad, en la que los objetos se resisten a ser dominados cognitivamente, social o materialmente, de ahí que se la haya denominado como “ontología orientada en torno a los objetos” (Harman 2012). Según esta teoría, las herramientas epistemológicas que poseemos no nos permiten acceder a la esencia de las cosas, aunque nos relacionemos con ellas del modo que sea, de manera que, finalmente, solo podemos especular y aproximarnos de forma oblicua a esa dimensión desconocida de la materia.

En el segundo capítulo de esta tesis, en el que analizamos la obra de Blanca Wiethüchter como un pilar fundamental en la construcción de una nueva tradición poética boliviana con la que se relacionarán las autoras de las generaciones que han publicado en las décadas posteriores (1990, 2000, 2010, 2020), ya eran visibles algunos de los conflictos poéticos que hemos ido estableciendo

como marco de lectura. Hablamos de: la alteración o ausencia total de linealidad espacio-temporal, en favor de la simultaneidad; la alta mutabilidad de la realidad, especialmente de los cuerpos que van apareciéndose en la escritura; el contacto entre pieles y las consecuentes marcas emocionales en los cuerpos; y, englobado en todo ello, la fuerte desorientación de la o las voces poéticas en el paisaje, lo que termina por descubrir nuevos espacios y nuevas maneras de relacionarse con el mundo (nuevas “mundanidades”).

Bajo todas estas cuestiones, como si estuviéramos en las calmadas profundidades de un mar turbulento, hemos podido apreciar que en el poema conviven percepciones distintas, a veces contrarias, de la realidad. Y tal vez lo más relevante sea que todos estos mecanismos desestabilizadores, en vez de lanzarse a un “abismo metafísico” y a un “vaciamiento del lenguaje y del sentido común inadmisibles” (Harman 194), nutren a ese supuesto “sentido común” de otros sentidos hasta ahora inadvertidos. Así, esta convivencia, que puede ser más problemática o armoniosa, de cuyas variaciones resultan diversos estilos o “caligrafías”, usando el término de Ana Porrúa (2011), confirma una postura ante el lenguaje y el pensamiento poético que avala la existencia simultánea de mundos distintos. Mundos abiertos, tal vez no completamente accesibles, pero desde luego con los que coexistir, exhibiendo una imagen definitivamente *ch'ixi* de la realidad:

desde el fondo de una cueva  
 emerge un bosque antiguo  
 que no conocíamos  
 siempre estuvo aquí  
 entre nosotros  
 solo que ahora también somos testigos  
 de especies que no querían ser descubiertas  
 (Canelas, *Escribir* 73).

De este modo, ubicaremos nuestra perspectiva en una posición conscientemente intermedia entre la teoría relacional y el realismo especulativo de los objetos. Como analizaremos, la poética de Villazón y la de Canelas, aunque distintas, entienden que la ex-

perencia corporal es una experiencia ante todo espacial y social, pues la materia que la sostiene nos ancla a la vida y tiende tanto a replegarse hacia sí misma como a inclinarse hacia los otros (en un movimiento de ida y vuelta que no termina). Es en ese movimiento donde se fundan las emociones, los afectos y también un lenguaje en-común, testigo de una comunalidad emergente.

A lo largo de todo mi análisis, en este, así como en los anteriores capítulos, he tratado de sortear las condiciones de posibilidad de los textos, pero también su resistencia a la interpretación, que en su caso venía a menudo dada por la alta transformabilidad de los objetos poéticos. Contextualización y mutabilidad, pues, han sido los ejes, aunque poniendo el énfasis en la idea de que en los textos analizados los movimientos del lenguaje están siempre sujetos de algún modo a un cuerpo y a un espacio, los cuales establecen los parámetros básicos sobre los que empezar a pensar las coordenadas de un mundo.

Esta perspectiva sobre la que pensar las relaciones de comunidad se acerca bastante a lo que José Esteban Muñoz bautizó como “común marrón”, o “marronidad”: un ser-en-común compuesto de “sentimientos, sonidos, edificios, vecindarios, entornos y toda la vida orgánica no humana que eventualmente podría circular por dichos entornos junto a los seres humanos, como así también las presencias inorgánicas a las que muy a menudo va ligada la vida” (22). Esta definición de comunidad, sostenida en la idea de lo “marrón”, pone el énfasis en la experiencia social de las singularidades marrones, así como en percepción de los otros y del mundo, atravesada por esas experiencias. Esta concepción parece más adecuada que la de Jane Bennett a la hora de leer los textos que conforman el corpus de esta investigación, porque, aunque en ellos existe una fuerte preocupación por la materia no humana, la orientación del lenguaje, sea esta materia humana o no, tiene las marcas de esa marronidad que evidencia distintas coordenadas sociales en conflicto. Algunas de ellas serían la migración a países más insertos en la economía global y todo lo que eso conlleva (precariedad, racialización, entre otros), la experiencia de género, la maternidad,

la ansiedad y frustración por los avances del cambio climático, o incluso la dificultad en la realización del deseo propio.

La comunidad marrón, más en sintonía con la comunidad desobrada de Nancy, la comunidad *ch'ixi* de Cusicanqui, o el multinaturalismo de Viveiros de Castro, enfatizan el componente emocional, la manera de sentir de ciertos individuos o la manera de “irradiar” afecto de ciertas cosas (objetos, cuerpos, seres, materia), y se reconcilian con una imagen no identitaria de la diferencia:

En vez de considerar la diferencia étnica o racial como un fenómeno meramente cultural, me propongo describir la manera de entenderla en términos de diferencia(s) afectiva(s); es decir, un conjunto de modos en que varios grupos históricamente coherentes sintieron distinto y se abrieron camino en el mundo material bajo un registro emocional distinto (Muñoz 40).

De este modo, entre la identidad y la diferencia, entre el sentido común y los sentidos alternativos que se dejan llevar por los desvíos de una metafísica en crisis, entre la experiencia social de los cuerpos humanos y las experiencias afectivas de la materia no humana ubicamos los pliegues de unas comunidades muy inestables, en cuyas lindes emergen las poéticas de las autoras que trataremos de exponer.

## LA MATERIA HOSTIGA AL LENGUAJE

“Una teoría stalker se apodera de las cosas/ y les otorga movimientos y ausencias [...] Dios ya no es la máquina/ es el nombre. / El lenguaje es la maquinería”.

Nada más comenzar *Maquinería* (2016), Canelas nos pone frente a un problema de carácter ontológico, que enlaza con una larga reflexión filosófica acerca de la posición del ser humano respecto al resto de entidades del mundo. En ella, el mundo está compuesto materialmente por cosas que han venido siendo modeladas, transformadas y, en última instancia, dominadas por la técnica

humana, convertida, como sabemos, en el nuevo Dios moderno desde las Revoluciones Industriales de los siglos XVIII y XIX en Europa.

El poema de Canelas va “tejiendo” su argumento a través una cadena de causalidades cuya comprensión se ve obstaculizada por la elipsis, una tónica que será habitual en los siguientes textos del libro: “Entonces la máquina/interrumpe y teje/ tensa y anuda. / Pero no hay dios/ sin maquinaria” (11). Con esta concatenación de relaciones, el poema nos termina confirmando, como veíamos en los anteriores versos, que esta técnica, esta “maquinaria”, tiene como epítome al lenguaje, con cuya sofisticación teórica persigue, vigila y acosa a la materia, creando para ella “movimientos y ausencias” (11) que supuestamente le corresponden.

Narratividad y lirismo van armonizándose perfectamente a través de ese uso crucial de la elipsis en este y el siguiente poemario de la paceña, *Escribir sobre el cemento* (2023), en los que irá, paradójicamente, desmintiendo ese presupuesto ontológico con el que se abrió su primer libro. A lo largo de su obra, Canelas irá tramando una reflexión acerca del modo en que el lenguaje se termina convirtiendo en una herramienta que nos permite explicarnos nuestras propias experiencias vitales: nuestras alegrías, pero, sobre todo, nuestras pérdidas cotidianas. Así, no sorprende que ofrezca una visión del lenguaje como herramienta que, en esa tendencia a generar sentido a los acontecimientos del yo, se convierte en una “máquina” de hacer mitos, de los que nuestra experiencia hace su centro.

Sin embargo, aunque en algún momento la voz poética “creyera desesperadamente en la inviolabilidad del lenguaje” (“El mito”, *Maquinaria* 12), en el fondo sabe que, detrás de ese sentido fraguado en la incertidumbre de lo que acontece, hay una realidad llena de cosas que se mueven independientemente a ese relato, pero junto a él; cosas que se aparecen y “se acomodan en el cuerpo” de quien observa (*Maquinaria* 13), provocando una visión del mundo más poliédrica:

A veces me confundo  
y al mirar las cosas

permito que me hieran.  
 [...]

A veces hablo fuerte  
 para que mi voz se pierda en el ruido  
 y éste sea mi bosque  
 (sólo un bosque retendrá el relato) (*Maquinería* 12).

En la poesía de Canelas, la voz poética se encuentra en numerosas ocasiones ante paisajes abrumadores, que suelen detonar la sensación de que la percepción del espacio es parcial y a menudo, insatisfactoria. Un ejemplo muy claro de ello es el poema “En el salar de Uyuni con Edmond Jabés”, tal vez uno de los textos más emblemáticos de la pacheña, en el que el desierto se planta ante la voz poética como un paisaje vasto y, aparentemente, inaccesible. Un espacio que parece carecer de figuras y formas a las que poder aferrar nuestro intelecto, con las que orientarnos, pero en cuyo horizonte, sin embargo, se vislumbran finalmente señales de otras vidas y otras formas de existencia, solo que absolutamente extrañas y distantes para la voz poética.

A partir de las voces y afirmaciones de otras personas: el conductor del autobús que guía la excursión, el poeta Edmond Jabés, cuyas citas se intercalan en el texto, y otras voces anónimas que se van mencionando, la voz poética trata de descifrar qué cosa es el desierto, una pregunta que le lleva sutilmente a otra: qué cosa es el lenguaje. Ante esa cuestión, la desorientación se adueña, en una nueva ocasión, del espacio poético. El poema irá llegando así a su clímax cuando ella acepta ese límite epistemológico: todo lo que la rodea, las formas del paisaje (o su ausencia); “trenes o construcciones que un día/ respondieron a otro tipo de movimiento” (18), e incluso el conductor del autobús, que sí parece capaz de orientarse en medio de la vastedad del paisaje, le resultan a la voz poética lejanos e irreconocibles. La inmensidad del lugar visitado, de toda esa materia expandida, confronta los límites de lo que cabe en un “nombre”: “Se encuentran acumulaciones de piedras con formas/ caprichosas, / se le llama árbol piedra a una de ellas para identificarlas con/ algo que nos sea familiar. Pero las piedras son más viejas que/ la vida” (18).

No obstante, el final del poema ofrece una salida enigmática que viene a replantear esta idea manejada a lo largo de todo el texto, y que establece una posible vía de comunicación con el espacio:

Lo que se habita se vuelve inhóspito  
porque todo nombre es un desierto.  
Se nombra, se habita y finalmente  
se desconoce.  
El desierto no se habita ni se recorre  
no se comprende  
no se afirma ni se niega.  
[...]

Las ruinas y las piedras son palabras del desierto que es la *extrema escucha* (18).

Aunque el desierto se nos presenta entonces como un espacio ignoto imposible de alcanzar, llegándose a afirmar de hecho que su existencia es ajena a la mirada humana (además de no poder “habitar”, “recorrerse” o “comprenderse”), de repente, en los últimos versos, se sugiere un sentido distinto. El desierto irradia, al final de todo, una vitalidad que puede palpase entre sus movimientos y sus transformaciones (“el desierto es una apertura eterna. / Todo lo que vive y muere en él le pertenece enteramente”), así como en el lenguaje de las “ruinas y las piedras”, como partes de un ser que ahora emite, a través de los objetos que lo pueblan, distintos significados. Gracias a esta dimensión que hace al desierto casi cobrar la apariencia de un ser vivo, este vasto espacio no nos parece ya completamente “ilegible”, sino que nos da la impresión de que su lenguaje es simplemente distinto al nuestro. La comprensión de sus formas (como entidades que ahora albergan una vitalidad que nos resulta extraña), aunque pasajera y muy limitada, parece por un instante posible, y nos llega a través de una afinación total de los sentidos (especialmente el oído), lo que pone a prueba nuestra sensorialidad tanto como la privilegia epistemológicamente.

Aunque será en *Escribir sobre el cemento* (2023) donde, desde el propio título y de manera más clara, Canelas indague en esa búsqueda constante por corroborar “la vigencia de una realidad vital”, aquello que Jaime Sáenz definió como “la tarea del poeta” (“Prólogo” 98)<sup>4</sup>, ya vemos en pasajes como el anterior que desde su primera obra da comienzo un viaje en el que a la voz poética solo le queda abrazar la incertidumbre que supone estar vivo. Estar vivo como habitar esa “apertura eterna” en la que “empezar obliga a darle importancia/ a la mínima posibilidad de mundo” (*Maquinería* 21).

De la misma manera en que lo afirmó Sáenz, la poesía de Canelas reniega de la idea de que el poeta “viva siempre en un mundo aparte”, pues “poeta es ante todo aquel que conoce la realidad y se nutre de ella” (Sáenz, “Prólogo” 99). Esta idea de la poesía como apertura epistemológica es fundamental en la obra de la santacruceña Emma Villazón y lo ha venido siendo también en las poetas que hemos ido viendo a lo largo de esta investigación. Aunque sus búsquedas experimentan numerosas dificultades, de las que el lenguaje poético irá dando cuenta a lo largo de las obras, existe una voluntad por “devolverle al lenguaje/ lo verdadero” (*Maquinería* 35), resultando que esta “verdad” nos remite siempre a la experiencia corporal y su orientación hacia la materia, como realidades móviles, dinámicas, altamente transformables, ante las que solo pueden responder nuestros sentidos.

En *Maquinería*, Canelas establece una analogía entre la producción masiva de objetos de consumo y la creación de “tramas”, “nombres” e “historias” que, a través de un lenguaje altamente confeccionado, vienen a llenar de sentido el vacío que se ha acomodado en nuestros cuerpos porque los acontecimientos de la vida cotidiana nos abruman emocionalmente. A través de distintos

<sup>4</sup> Es decir, un mundo de cosas, objetos y cuerpos con los que mantener el contacto a pesar de que el “incremento del mercado y la tecnología capitalista” haya alterado nuestras relaciones mutuas, hasta el punto de hacerlas “desaparecer de nuestras manos” (Sáenz, “Prólogo” 98).

escenarios que atraviesan las consecuencias de la migración y la precariedad laboral, bajo un imaginario industrial, tanto *Maquinería* como *Temporarias y otros poemas* (Villazón 2016) exploran las distancias entre la experiencia vivida frente a aquello que es representado, para llegar a la idea de que el lenguaje humano se ha ido estableciendo como un modo de moldear y malear lo real a través de estructuras de representación extremadamente sofisticadas.

Si desde finales del siglo XVIII la poesía en Europa y América ha venido poniendo sus esfuerzos en ampliar los horizontes de la representación a través de una relación de tira y afloja con las estrategias retóricas derivadas de la mimesis, tales como la metáfora y el símbolo, pareciera, como muestran estas poetas, que en las últimas décadas estos mecanismos dan cuenta de un agotamiento, del que tal vez las condiciones materiales de esa representación son en parte responsables. No es arbitrario que Canelas haya hilado su primer poemario a partir del concepto de “maquinería” y el de “espectáculo”, el cual Guy Debord ya apuntó como representación sustitutiva de los hechos verdaderos (vividos) en una sociedad que todavía se encontraba en plena celebración del consumo (1967). Para el filósofo, el espectáculo no sería solamente una sustitución de la vida concreta en favor de una “ilusión” de realidad, sino que se trataría de su “inversión” en forma de objetos e imágenes “no-vivientes” que se moverían autónomamente bajo la apariencia de lo vivo, y que, además, agotarían el tiempo de lo realmente vivo gracias a una vida organizada en torno al consumo.

En un mundo en el que las condiciones de aparición de las cosas parecen estar monopolizadas por una economía de consumo y desarrollo presuntamente inagotables, y en el que la posesión de esa ilusión se establece como el eslabón principal para la imagen de la sociedad, preguntarse cuáles son los límites de la representación a través lenguaje se convierte en una cuestión trascendental. Para Canelas y Villazón, esta cuestión remite, sin embargo, al cuerpo como anclaje a la realidad; a una materialidad cuyos planos y aristas desconocidos desafían el ímpetu totalizante que se esconde en la imagen fetichista de la realidad como mercancía:

Antes de que las ganas de nombrar nos amordazaran  
mucho antes,  
alguien repitió tantas veces el mismo gesto  
que el cuerpo perdió su lenguaje.  
Entonces se intuyó la posibilidad de nombrar la distancia  
entre la imagen y el tiempo.

El mismo movimiento a la inversa  
debería ser suficiente para devolverle al lenguaje  
lo verdadero:  
desbordar el ritmo de la frase para significarla.  
Una cuestión de sensaciones inmediatas  
antes incluso de que el espasmo llegue a ser carne  
antes de la posibilidad de un lenguaje (*Maquinería* 35).

Para Guy Debord, la mercantilización de la realidad tiene como epítomes la desposesión corporal de los individuos y una gran separación entre la mercancía como espectáculo (es decir, todo aquello aparentemente real que es susceptible de ser producido y consumido, incluido el propio individuo) y las cosas reales<sup>5</sup>. Esta separación “desgarradora”, que podrá apreciarse de igual modo entre las esferas sociales, enfatizando aún más la sociedad de clases, terminará por establecer una jerarquía entre la mercancía y las cosas reales que será, sin embargo, desdibujada (cuando no directamente invisibilizada) a través de la imagen espectacular.

En estas circunstancias, la poesía de Canelas devuelve el foco al problema de la representación (véase el anterior poema), cuestionando la repetición inconsciente como una forma de “desposesión” del lenguaje y también como un progresivo alejamiento entre este y el mundo, algo que recuerda, por otro lado, a la manera en que la fenomenología *queer* de Sara Ahmed denunciaba la

<sup>5</sup> “La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa”, afirma Debord (49).

imposición de los hábitos corporales como una consolidada estrategia de recorte de las posibilidades de aparición de las cosas. Así, aunque el lenguaje se sienta extraño, “amordazante”, será en la observación de esa distancia entre “la imagen y el tiempo”, como extremos de una cuerda que atraviesa los polos de esta “sociedad espectacular” en la que estamos inmersos, en ella confundidos, donde la voz poética de repente intuya esa nueva posibilidad para acercar el lenguaje al mundo.

Al igual que en otros fragmentos antes mencionados (el poema del desierto, por ejemplo), esa especie de revelación poética ocurre de forma silenciosa, sin aspavientos, y se da siempre en un espacio que queda fuera del “marco” del poema. En el caso del fragmento anterior, la posibilidad de mundo precede a la concepción del texto, está “antes” que el nombre mismo. De esta manera, el lugar que se genera en esa búsqueda es un “allí” donde las cosas se mueven de un modo que escapa a los medios de representación, un espacio en el que solo podemos entregarnos a las percepciones sensoriales. ¿Qué implica entonces preguntarse, como lo hace Canelas, por las inclinaciones del cuerpo como modo de entrar en contacto con la realidad y recuperar el lenguaje? Tal vez la respuesta sea: ensalzar ese viejo gesto de la escucha, del tacto, de sentir nuevamente los objetos, las cosas, los cuerpos, la materia, y, desde ahí, trazar la posibilidad errática y cambiante de romper con ese aislamiento, con esa metafísica del sujeto desgarradora de la que hablaba Nancy en *La comunidad desobrada* (2001), para poder ya vincularnos al mundo y a los otros.

Siguiendo este hilo, resultan interesantes numerosos poemas de la santacruceña Emma Villazón, tanto pertenecientes a su poemario *Lumbre de ciervos* (2013), como al póstumo *Temporarias y otros poemas* (2016). Aunque entre ambos se observan diferencias importantes a nivel formal y temático, hay en ellos una serie de tensiones compartidas, dentro de las cuales podemos encontrar ese pulso entre la conceptualización del lenguaje como representación y esa “realidad vital” de la que hablaba Jaime Sáenz. En *Lumbre*, por ejemplo, existe una dicotomía antitética entre el “aconteci-

miento”, hecho más próximo a la vida que contendría aquello que nos resulta inesperado, y el “principio” como la premisa, el lenguaje dado, el orden de las cosas, las marcas o “líneas sobre la tierra” que nos orientan hacia lugares familiares.

Precisamente así se titula uno de los poemas del libro, en el cual las líneas impredecibles del deseo se oponen y cuestionan el lenguaje del mercado, configurado en torno a la imagen de unas “raíces fijas, contables”, y que coloca en la economía familiar una idea preconstruida del origen, cuyo fin y desarrollo es reproducirse a sí misma indefinidamente (*Lumbre 27*):

[...] Era el tiempo de la caravana crecida,  
con su traqueteo de bienes descalzos y dientes límpidos,  
desde donde todas las páginas decían empezaban. Como si  
las ramas del deseo tuvieran raíces fijas, contables.

*Nudo*: Los mercaderes creen en el origen, en la perpetuidad  
de la economía familiar, confían en que traspasan  
horizontes sobre caballos coherentes.

*Nudo II*: Los mercaderes creen en ellos mismos,  
lo que es lo mismo que decir en el mercado pero como  
principio infinito.

Este cuestionamiento que la poesía de Villazón viene a señalar en torno al lenguaje familiar como si fuera una especie de “economía de la identidad” puede, de hecho, equipararse a la crítica de Jean-Luc Nancy al mito del origen como una narración de la identidad, sostenida en la imagen de la comunión entre los miembros de una comunidad, una idea que hemos ido hilvanando a lo largo de esta investigación de tesis. Es decir, un lenguaje y una economía para sí mismos, realizándose indefinidamente en la autoafirmación y en la consolidación de sus modos de representación, tal y como Guy Debord señalaba también en la sociedad espectacular desde mediados del siglo XX, y que puede verse de manera exacerbada en lo que llevamos del XXI.

En este sentido, cabe señalar el trabajo de Berta García Faet acerca de la obra de Villazón, en el que aprovecha la clara voluntad transgresora de Villazón respecto a su tradición poética para

desgranar las objeciones de la santacruceña hacia la idea del “origen”. Faet parte desde esa estructura familiar, transmisora de lo que llama “el pensamiento genealógico”, para elaborar una crítica que se apoya en la idea de que lo familiar es en la poesía Villazón lo “cercano y lo propio”, de manera que ese “nosotros” familiar se alza por oposición con lo distinto, con lo “lejano y lo inasimilable”, es decir, con “el auténtico otro”, quien cobraría fuerza en su poesía (Faet 230). De esta manera, la crítica que Faet confecciona a partir de esta “poética extraña” (226) guarda, ciertamente, importantes similitudes con las observaciones que hace Sara Ahmed en torno a la idea de “pertenencia” y de “familiaridad” (*Fenomenología* 94-153), aunque no se mencionen en su artículo. Faet llega incluso a afirmar que la voz poética “volandera y desordenadora, habita un ‘vivir entre roces’, mora en una pura desorientación” (237), otro concepto relacionado con el espacio que nos ha sido de gran ayuda a lo largo de esta investigación, y con el que hemos relacionado a las anteriores poetisas estudiadas.

No obstante, el acercamiento de Faet a la obra de Villazón llega fundamentalmente desde la deconstrucción de Derrida, al plantear que, en su escritura, como en esas “líneas sobre la tierra”, no solo encontramos las voces de aquellos que celebran una y otra vez la repetición de lo propio, construyendo una estructura mítica en torno al origen. Al contrario, indaga en cómo la figura de la hija se rebela ante esa estructura familiar para, finalmente, colocarse en un lugar intermedio, o de ida y vuelta, entre la más radical otredad y un “yo” frágil y autocuestionador, dando lugar a lo que Faet denomina un “apabullamiento identitario sin resolución” (237), que también compartirían las figuras de las obreras y los niños en su poesía. Para llegar a la idea de una comunidad descrita como “desfamiliarizada, desnacionalizada, rebotante de extranjería, de autoextranjería, de extranjerxs” (239), Faet distingue en la obra de Villazón una oposición entre el pensamiento genealógico y capitalista, sostenidos en esta autoafirmación de lo propio, y un pensamiento poético rebelde, feminista y antiautoritario, que pareciera plasmarse en el gesto vanguardista de separar totalmente

el lenguaje poético de la realidad (en la que predominarían los primeros). Si bien la lectura de Faet ilumina claves fundamentales a la hora de la interpretar la poesía de Villazón, en este trabajo me gustaría aportar algunas ideas distintas y observar con una cierta amplitud de miras las preocupaciones compartidas con su contemporánea Valeria Canelas.

Hasta ahora, la poesía de Canelas no ha recibido lecturas académicas y, por su parte, la de Villazón ha sido interpretada desde el punto de vista de un sujeto lírico femenino que, como explicaba Faet, emprende una búsqueda emancipatoria a través de la exploración poética. Sin embargo, estas lecturas trasladan o proyectan las relaciones sociales humanas a una serie de relaciones no humanas (sobre todo animales) que tienen una gran relevancia en la poesía de ambas, constituyendo en la metáfora el centro de su poética. Aunque el punto de estos análisis no sea si existe o no una distinción ontológica inestable y jerárquica entre seres diferentes, pues se limitan en este sentido a analizar las relaciones de género y clase social, al final esta cuestión se erige como central al orientar su lectura en torno a la idea de que la voz poética puede emanciparse a través de una cadena de metáforas que relacionan la sociedad humana con otras realidades no humanas.

Según esta perspectiva, en la poesía de Villazón las figuras animales cuyos movimientos o transformaciones constituyen las imágenes principales de estas metáforas, tales como el vuelo de los pájaros o la huida de los ciervos, terminan finalmente convirtiéndose en un trasunto de la subjetividad femenina que (parece) logra emanciparse. Esto crea la sensación de que su sentido ha quedado simplemente fragmentado y disperso en distintas imágenes de “lo natural”, que sería además eso “otro” respecto a la voz lírica. Entendemos que la imagen tan *blanchotiana*, si se me permite, de la “dispersión” sin fin del sentido literario (Blanchot 45-50) está bastante presente en la poética de Villazón, pues encontramos incluso una cita al respecto al inicio del libro. Pero por encima (o por debajo, quizás) de este desplazamiento en la cadena del significado, cuyo movimiento se anclaría a la percepción de una voz lírica, las

poéticas de Villazón y la de Canelas comparten una orientación crucial hacia las figuras o formas que se van apareciendo ante sus sentidos y cobijan una pregunta por su agencialidad y estatus ontológico, pregunta que, por cierto, también comparten con las poetas anteriormente vistas en esta investigación.

Con todo y con eso, a pesar de que estas dos poéticas se erigen en torno a la “apariencia”, ese concepto que se mueve caprichosamente en el biombo de la presencia y la ausencia a partir de los usos del lenguaje, como desde ya podemos imaginarnos por los fragmentos transcritos hasta ahora el lenguaje de Canelas tiende a la claridad de la presencia, mientras que el de Villazón manifiesta esa pulsión *blanchotiana* hacia la oscuridad de aquello que está oculto, o que simplemente ha desaparecido. Yin y yang de una visión poética de su generación, las dos escrituras dan cuenta de una clara voluntad por desjerarquizar una realidad articulada en estatus, basados, entre otras cosas, en el pensamiento antropocéntrico, y alcanzan finalmente la idea de que la materia no es “objetiva” sino que posee una “definición múltiple” (Canelas, *Escribir* 13). Así, ambas van al encuentro con esa “materia vital”, usando el término de la filósofa Jane Bennett que sintoniza con la ya comentada “realidad vital” de Jaime Sáenz (Bennett 53), y lo hacen acompañadas por una búsqueda también afectiva, que incluye, entre otras cosas, a las emociones humanas<sup>6</sup>. Pero los resultados de sus emprendimientos conllevarán diferencias.

En la poesía de Canelas, bajo el aspecto de una mirada algo indiferente (a veces imparable, a veces armoniosa y calmada), la voz poética descubrirá que los objetos y los cuerpos que la rodean (en definitiva, toda esa “materia vibrante”, usando otra variante de Jane Bennett) no son simplemente “superficies” en las que proyectar nuestras emociones ni nuestros anhelos: “lo que me rodea no es una superficie/ de la que extraigo cosas/ dolorosas y trascendentes” (Canelas, *Escribir*

<sup>6</sup> Como veremos, no se abandona del todo la idea de un sujeto, pero este trasciende en la pregunta por la comunidad que atraviesa sus poéticas.

14). Aunque el mundo se le aparezca bajo la apariencia opaca, dura e inflexible del cemento ya seco, uno de los materiales industriales más utilizados y que ha copado casi todas las superficies de los espacios habitables en las ciudades modernas, la voz poética se resiste a la renuncia de “participar en su forma” (9). Como si los poemas mostraran aquello que la subjetividad percibe en su encuentro con la materia, con ello no solamente no se renuncia a ocupar y habitar un espacio que, aunque puede resultar desagradable, incómodo e incluso estéticamente feo, es el espacio público en que se desarrolla la mayor parte de nuestras vidas compartidas, sino que esa superficie aparentemente “sin contraste” puede albergar una posibilidad de mundo, “eso” que la voz poética “busca/ como un relámpago” (*Escribir* 13):

Sin embargo el impulso que surge  
no sé de dónde  
es el mismo  
la necesidad de escribir  
aunque solo tengamos a nuestro alrededor  
explanadas de cemento  
con dibujos de tiza  
y bolígrafos baratos  
que prueban nuestra inocencia (42).

Pensar desde el cuerpo cómo nos relacionamos con la materia nos coloca en ese “vivir entre roces”, aludido también por Faet a partir de la poesía de Villazón (237), siendo conscientes de que, aunque la materia parezca “solo una mezcla humilde entre ADN y sentido” (Canelas, *Escribir* 14), su aparición sensorial nos coloca en un lugar de “sospecha” en el que las diferencias ontológicas respecto a ella se disipan y pasan a ser diferencias de forma:

pero de vez en cuando  
se instala en nosotros  
la sospecha  
del tacto  
[...]  
y llegamos a nuestra piel

cuando ya nada nos separa  
del resto  
superficie entre superficies  
territorio desplegado  
objeto arrojado al mundo  
también nosotros (*Escribir* 32).

Como puede apreciarse, la materia es percibida desde un ángulo complejo en el que su forma no consiste solamente en cómo se nos presenta ante la mirada, sino en cómo la sentimos también a través del tacto, y en cómo la escuchamos. Es vibrante porque es multidimensional; sea el mar, sea la tierra, sea el tejido de una camisa, el pelaje de un gato, o nuestra propia piel humana, todas esas imágenes derivadas de la percepción, aunque remiten a entidades distintas, tienen en común una materialidad que se extiende y que en sus movimientos genera relieves, espacio, mundo propio. En este sentido, y como afirma Jane Bennett, la consideración de la materia como una realidad vital inhibe en su poesía la jerarquía entre las categorías de “sujeto” y de “objeto”. En vez de dejar que las cosas se vean sustituidas por las imágenes de una forma radical, un hecho habitual que habría monopolizado el campo de aparición de los objetos hasta convertirlo en una exhibición de “universos especulativos” (Debord 5), la apertura de los sentidos hacia superficies, criaturas y relieves concretos, a veces porciones de vida que ponen ante nosotros realidades incómodas y dolorosas, abre la posibilidad de que la imagen se “desfetiche” al verse hostigada por una materia que incomoda las lógicas utilitarias del mercado. Así, Canelas apuesta por un cambio en la percepción que, trasladado al ejercicio poético, implica una aproximación a los objetos desde lo que aquí denominaremos la posibilidad de una *apariencia real*, frente a la “apariencia espectacular” denunciada por Guy Debord.

Al igual que en numerosos poemas de *Temporarias*, de Villazón, el lenguaje adquiere en la poesía de la pacaña un tono desiderativo en relación con el mundo, que parece estar lejos, o ubicado en un afuera radical respecto a la voz poética. Entre la ironía distante, el desencanto y una intensa conmoción provocada por la belleza o la fealdad de los paisajes que van alterando

la percepción de la subjetividad, Canelas va configurando una estética próxima al *solarpunk*<sup>7</sup>, en la que la aceptación y la transformación de la materia van de la mano. Tanto en la escritura de la pacaña como en la de la santacruceña esta subjetividad que enuncia el poema suele encontrarse entre un “nosotros” (o “nosotras”, como claramente se ve en *Temporarias* desde el propio título) cuyas circunstancias son bastante precarias, y en el que podemos percibir también criaturas o entidades no humanas que cobran forma en este nuevo espacio de aparición compartido a través de la escritura. La vida animal o vegetal se abre paso entre infraestructuras opacas o en vastos paisajes exteriores, “escribiendo nuevas formas” en la memoria de estas subjetividades con las que también conviven:

Dejad que las muertes  
animales  
vengan a nosotras  
y nos golpeen  
y nos reflejen  
y nos conmuevan (*Escribir* 44).

En ocasiones, lo que aparece es una fuerte conmoción producida por la muerte de otras criaturas, en este caso, el recuerdo del cuerpo de una rata callejera muerta. No obstante, incluso la muerte trae en este poema una presencia de la materia que hace que nos planteemos su continuidad no solo mediante sus procesos orgánicos (de descomposición y proliferación de otras formas de vida),

<sup>7</sup> Descrita como una alternativa a la “negación o a la desesperanza” que se han ido transmitiendo a través de estéticas como el *cyberpunk* o el *steampunk*, pertenecientes al ámbito de las distopías en la ciencia ficción contemporánea, el *solarpunk* se define como una utopía de la resistencia al colapso del sistema capitalista. En ella, la creatividad juega un papel crucial a la hora de imaginar nuevas relaciones posibles entre las distintas formas de vida, a partir del aprovechamiento de nuestras actuales infraestructuras y una ética comunitaria (ver “Solarpunk: Notes Towards A Manifiesto” Project Hieroglyph: <https://hieroglyph.asu.edu/2014/09/solarpunk-notes-toward-a-manifesto/>).

sino también a través de los procesos emocionales derivados del contacto con ella. De hecho, la voz poética sugiere que guarda en su memoria el recuerdo de otras “pequeñas muertes”, muertes que parecen “insignificantes”, pero que tienen el poder de colocarla frente a un “destino común” (43), enfatizando de nuevo la idea de que también su ser está hecho de materia: su cuerpo está sujeto, a fin de cuentas, a los mismos procesos que el de la rata. Esta idea se deja ver de nuevo en el poema “Preguntas a una hoja” (*Temporarias* 27), de Emma Villazón, en el que una hoja de arce se la aparece a la voz poética en medio de la jornada laboral, y esto termina “cimbrando su memoria”:

señales difusas se mezclan aquí con muros  
la estructura feliz canta su funcionamiento  
pero los dedos acarician esa rara hoja de tiempo  
e insisten (*Temporarias* 27).

La vida interrumpe las rutinas sumidas en las monótonas e hiper controladas tareas del trabajo asalariado, y resulta interesante que Villazón emplee la palabra “cimbrar” para describir este acontecimiento, verbo que hace referencia a la vez a una vibración de la materia, a un golpe, y a un movimiento corporal. Lo que “cimbra” la memoria en este caso es el modo en que esa “hoja roja estrellada” se imprime sobre la voz poética. En otros poemas hará alusión también al tiempo como “vibración” que la palabra “clavetea” cuando se enfrenta a la materia como una aparición constante (*Temporarias* 26).

La hoja de arce tal que objeto poético, además de su manifiesta visualidad, adquiere así un volumen, una textura, y, lo que no es menos importante, una sonoridad que, por su parte, no es fácil de percibir, pero está ahí. ¿Qué pueden tener en común una hoja de arce, el cuerpo de una rata, el cemento y nuestra propia piel? En las poéticas de ambas escritoras, la materia, pese a sus cualidades diversas, parece poseer otra dimensión que nos llega solo si somos capaces de ofrecer nuestros sentidos completamente. Aquí las cosas suenan, y suenan a tiempo, sus formas quieren tocarse

y su arealidad<sup>8</sup> irradia movimiento y relaciones por venir, en un contexto social de migraciones, explotación laboral y una mínima esperanza climática.

Desde los amenazados esteros andaluces de la Bahía de Cádiz en *Escribir sobre el cemento*, hasta los bosques y puertos irrecognocibles de *Lumbre de ciervos*, hay en los cuerpos humanos, animales y vegetales, en las superficies urbanas o naturales, una especie de densidad y una “intención de extensión” (Nancy, 1992 69) que desborda cualquier idea preconcebida de la materia y le otorga, al mismo tiempo, el “peso” concreto de sus existencias: “Los cuerpos vienen a pesar unos contra otros, eso es un *mundo*. Lo inmundo es el pre-supuesto donde todo sería pesado por adelantado” (Nancy, 1992 68).

El poema “Parlamento” (*Lumbre* 21), de Villazón, es un buen ejemplo de ese “pesaje” entre cuerpos del que el lenguaje resulta ser al final enlace y testimonio:

No hay quien no requiera tiempo y fricción  
 para alcanzar la corrida en pos de su lengua.  
 El punto de tensión entonces  
 no reside en la cantidad de escenas y abrazos que aletean  
 o qué ciudad a mediodía se abandona, sino con qué  
 perfiles, llaves, piernas de sombra y cielos plegables  
 se parte, con qué  
 gigantes en sonrisas

—dijo aquella que se va  
 en la intersección del pájaro

<sup>8</sup> Entendemos el concepto de “área” desde un “pensamiento del cuerpo” como propuso Jean-Luc Nancy, es decir, como porción de espacio localizado y real, delimitado por los movimientos de los cuerpos encontrándose y separándose, y, por lo tanto, sujeto tanto al concepto de “infinito”, al ser tal las posibilidades, como al de “finitud”, pues “*cuerpo no puede querer decir un sentido real del cuerpo fuera de su horizonte real*” (Nancy, 1992 35).

Como vemos, en la poesía de Villazón el lenguaje da cuenta siempre de un movimiento, que a su vez es la expresión material de ese espaciamento o “intención de extensión”, de esa búsqueda de la palabra por encontrar su lugar entre la propia materia. Frente a una defensa cuantitativa de la poesía, en la cual ese peso del sentido llega a través de la acumulación de imágenes relacionales, Villazón elabora una defensa de la poesía como experiencia cualitativa de las imágenes, los sonidos y las texturas, allí donde se producen esas “intersecciones” que posibilitan *apariciones reales* del mundo. Que esas “intersecciones” se produzcan a partir de imágenes o acontecimientos que, a priori, nos parecen fantásticos, como por ejemplo ocurre en este poema durante el discurso de una criatura que puede ubicarse entre lo humano y lo animal, no contraviene nuestro concepto de *aparición real*. Esto es así porque la experiencia múltiple de los objetos poéticos es compatible con un concepto amplio y poco racionalista de las relaciones con el mundo material. De hecho, esta experiencia posibilita aperturas epistemológicas que nos acercan de nuevos modos a otras criaturas, especies, o comunidades.

Por otra parte, en la escritura de Canelas, igual que en algunos poemas de Villazón, existe un deje irónico, con el que la voz poética denuncia que su percepción, de la que bebe su escritura, está marcada por la “escasez de materiales” en su entorno a causa de la crisis derivada del consumo acelerado en el “tardocapitalismo” (*Escribir sobre el cemento* 37). No obstante, la actitud de sospecha ante ese “peso” de la realidad es la que va a marcar una diferencia, como se puede ver en el poema perteneciente a *Escribir sobre el cemento* titulado “Todo lo sólido”, donde la voz poética se pregunta si es posible que exista la “plenitud” en “algún lugar de toda esta materia” (36), pese a todo. En ese sentido, como decíamos, su escritura gira entorno a la conciencia de que existen otros modos de apreciar lo real, y de que, en cualquier caso (se quiera o no), el lenguaje se ve finalmente “arrasado” por todo aquello que nuestros cuerpos y sentidos no pueden (o eligen) no atender, como si estuvieran anestesiados:

elijo apartarme de los misterios naturales  
elijo el resguardo de los significados fijos.

Pero nada es definitivo  
y la intuición que no elijo  
arrasa con todo  
especialmente cuando  
golpea el viento  
la puerta  
tan fuerte que parece  
exigirme una palabra  
un testimonio certero  
de que afuera suceden  
todo el tiempo cosas (*Escribir* 39).

La intencionalidad, sonoridad, visualidad y simultaneidad del golpe sobre la puerta provocado por el viento mientras “otras cosas están sucediendo” fuera de la escena es una perfecta imagen de la experiencia múltiple que la poesía de estas autoras pretende alcanzar, y de cómo su lenguaje quiere volver a actuar como una relación entre la visualidad de la imagen y otros sentidos. Como observa Ming-Qian Ma a partir de la filosofía de Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty, para la fenomenología la experiencia del encuentro con las cosas, con el mundo, ha sido descrita como una experiencia que ocurre en primer lugar de un modo “global”, o, dicho de otra manera, aquella en la que los sentidos no pueden separarse entre sí, sino que se superponen, creando imágenes complejas que difícilmente pueden reducirse a su componente visual. Los avances tecnológicos y la necesidad de inmediatez y acumulación de una sociedad cada vez más “espectacular” ha ido colocando este último sentido en un lugar privilegiado, como ya sabemos, y se ha valido para ello de “estrategias visuales constructivistas” que han ido reduciendo los objetos reales a representaciones cada vez más abstractas (Qian-Ma 257-258). La búsqueda por la “claridad” en el territorio científico y filosófico en Occidente desde el siglo XVIII, que, por su parte, ha venido apartando cualquier cualidad

distintiva en la forma de los objetos en la búsqueda de una representación “sin ruidos”, o universal, ha sido paralela a un proceso de abstracción cada vez mayor también en el lenguaje poético, cuyo culmen podemos ver precisamente en las vanguardias históricas del siglo XX. Si, entonces, la abstracción funciona como un mecanismo, en primer lugar, visual y sonoro que proyecta sobre las cosas construcciones racionales y geométricas (cuantificables), puede decirse que, en su dinámica de reducción de “ruido” (sus cualidades diferenciales, casi siempre), este procedimiento facilita la circulación e impresión de las cosas como objetos de consumo. Recordemos que el propio Debord hablaba de la eliminación de la “vida concreta” en las imágenes como una forma de alienar nuestras percepciones de la realidad.

Canelas es consciente de ello y por eso se refiere a su escritura como un “testimonio de espuma” (*Escribir* 70), pues lo que hace su lenguaje es “replegarse en la vida/ circundante/ en el rastro del órgano/ sagrado que todo lo transforma”, a sabiendas de que “la hermenéutica/ arrasa las esquinas ocultas/ de la materia” (*ibid.*). Después de abrir nuestra sensibilidad a todas esas aristas de la materia, en esa relación entre sus relieves y el hecho de que el objeto se encuentra sumido en una temporalidad propia, que comparte y a la vez no comparte con nosotros, va figurándose en nuestra mente una forma de aparición de las cosas que supera cualquier imagen plana y unidireccional de la realidad:

Todo lo que sucede aquí  
 lo presencio por puro azar  
 desencantado  
 y sin embargo  
 el roce de la vida es suficiente  
 [...]

como si el canto del pájaro  
 desconocido  
 fuese capaz de entregarme

la superficie suave de sus alas  
 el ángulo altivo de su pico  
 hincándose gentilmente  
 en mi carne (*Escribir* 24-25).

Aparece entonces, de nuevo, como en la poesía de Paura Rodríguez y Marcia Mogro, la idea de la escritura como un “yacimiento” sobre lo real. Pero no como un “stalkeo” del pensamiento hacia la materia, que es lo que para Canelas viene a ser la hermenéutica, sino en el sentido de que su lenguaje tiende a hundirse o adentrarse “en el suelo/ y en el aire” (*ibid.*), sin más remedio que dejarse sopesar, en el lenguaje de Jean-Luc Nancy, por esa materialidad, exponiéndose al rastro del “órgano sagrado”; esta inesperada *aparición real* de las cosas.

No puede aquí dejar de venimos a la mente la afirmación de José Ignacio Padilla, a partir de las reflexiones de Mario Montalbetti, de que “el poema explota la energía que el signo domestica” (19), y debe tener como principio ético una resistencia a los mecanismos de homogeneización, totalización y apropiación por parte del mercado, en el intento por que la potencia política del lenguaje no se pierda. Sin embargo, como venimos estudiando desde el principio de esta investigación, las distintas estrategias empleadas por las poetas que hemos ido viendo se aproximan más a una insistencia que a una renuncia hacia el terreno de los significados, aunque encontremos numerosas estrategias que obstaculizan la interpretación, como es el caso evidente de Emma Villazón. No obstante, esa insistencia, sin miedo a ser tildada como una ingenuidad, le devuelve al lenguaje su cualidad espacial de lugar “entre”, de relación; el lenguaje como una experiencia encarnada del sentido, o el sentido encarnado de la experiencia.

Al igual que Padilla, Villazón nos dice muchas veces a lo largo de su poesía que las palabras no son cosas<sup>9</sup>, pues “cuando el

<sup>9</sup> “Y es sencillo sencillo las palabras no son cosas son nubes” (*Temporarias* 25).

lenguaje es vivido como cosa, entonces todas las cosas devienen signos” (Padilla 95), y, como estamos viendo, tanto ella como Canelas rechazan esta visión “espectacular” de la materia y del resto de entidades del mundo. A pesar de ello, su respuesta a esta encrucijada se sostiene más en una perspectiva fenomenológica y relacional, cuyo eje es la experiencia corporal, que hacia la abstracción del vaciamiento de los significados propuesta por Padilla. El lenguaje no es una “cosa” como tal, ni tampoco es una sucesión de imágenes de cosas, sino una especie de gesto, una inclinación que hará de enlace entre distintos seres y tipos de objetos. El lenguaje parece ser, para ellas, la herramienta afectiva que acompaña a los cuerpos en sus movimientos y el poema es la expresión mática de esta relación; huyendo siempre de nuestra pulsión por objetivarlo y convertirlo en cosa o en sujeto, el poema es sobre todo un espacio, esa área donde los distintos brillan y se tocan, se alejan, se tocan, se alejan:

*nocturno de calor en llanura:*  
 capa sofocante de insectos que tililan  
 anfibios caracoles muchachos edificios vibrantes  
 sonoridad de lo inmenso espeso  
 que entra y sale de poros vaso libro  
 o también mano que chorrea acústica tropical color ágata  
 y sumerge la espalda en forma de bicho de río  
 (Villazón *Lumbre* 28).

A través de esta clara búsqueda de experiencias sensoriales múltiples se va generando en el lenguaje un pulso o ritmo cuyo culmen viene a ser la conmoción afectiva en el contacto con la materia. Así, la comprensión del lenguaje como relación, como nuevo espacio de proximidades y separaciones permite, entonces, aunque sea de forma precedera, momentáneamente, el acercamiento a un mundo que, por su parte, pareciera querer estar cada vez más lejos de nosotros. Un mundo salvaje y anhelante que se sabe desde el centelleo de lo desasido, de lo desatado, ante la conciencia de la fragilidad de los sueños o la huida de los animales del bosque, un mundo herido y asustado por la inercia de un “ventarrón milenario

y creídamente natural” que ha agolpado los fragmentos de una pulsión subjetiva hacia algo llamado “Realidad” (“En la floresta del traspasado”, *Lumbre* 46). Recordemos la impactante imagen con la que Canelas da cierre a *Escribir sobre el cemento*: esa de un antiguo bosque que ha permanecido oculto a la especie humana durante mucho, mucho tiempo, y que aparece, de pronto, en el presente del poema, revelando al mismo tiempo la oposición de las criaturas que lo habitan a ser sometidas por nuestras miradas<sup>10</sup>.

Así, vale la pena destacar que la búsqueda poética emprendida por ambas, en la que la experiencia y el contacto con la materia juegan un papel fundamental, no se convierte, sin embargo, en un fin que justifique los medios, o, dicho de otro modo, en la que tenga cabida el sacrificio de esas “vidas concretas” en favor de la generación de imágenes poéticas. Sus escrituras vuelven a poner sobre la mesa el problema de los cercamientos como dinámica tautológica que opera no solo en el ámbito de la economía o la filosofía, como vimos en anteriores capítulos, sino también en el orden representacional del lenguaje. Defendiendo una imagen radicalmente abierta del mundo a partir de una concepción de la poesía como una epistemología de la experiencia corporal, sus poéticas se oponen frontalmente a cualquier inmanencia del lenguaje.

#### PERSPECTIVISMO POÉTICO: “UN FUROR QUE DESMENCUE LO PLANO”

De la misma manera que en *Maquinería* y en *Temporarias* el imaginario de la fábrica inundaba la reflexión interna, metapoética, acerca de la espectacularización y mercantilización del lenguaje, hasta confundir los límites entre el este y la materia, en *Lumbre de ciervos*

<sup>10</sup> Esta y algunas otras escenas que se desarrollan en el poemario de Valeria Canelas recuerdan a la película animada *Nausicaä del Valle del Viento*, producida por Studio Ghibli y dirigida por Hayao Miyazaki en 1984, ya considerada de culto, por su pionera estética e ideas anticapitalistas, feministas y ecologistas.

y *Escribir sobre el cemento* se da un paso visible a nivel de estilo en esta reorientación del lenguaje hacia algo que en sus poemarios se experimenta como una especie de “combustión”, de “apogeo” de la materia. Aunque ya lo señaló Faet en la obra de Villazón, es necesario apuntar que en la poesía de Canelas se hace también un esfuerzo por darle importancia a aquello que resulta “irreconocible” frente a lo “familiar”, pero, como aquí intentaremos demostrar, ambas poetas comparten una posición frente al mundo en la que esa “rareza” no se encuentra tanto en los objetos en sí como en sus apariciones y en nuestras percepciones, ya que para ese objeto, cosa o cuerpo tal vez somos nosotros los raros, los incomprensibles. De esta manera, aunque las cosas portan consigo “una carga inusitada de sentido” (*Maquinería* 51), es en el espacio de las apariciones y las percepciones donde este sentido se pone en juego.

En *Lumbre de ciervos*, desde el título, encontramos numerosas imágenes de cuerpos animales que emergen de repente, en el destello de una luz, de un fuego, pero que en seguida cambian de forma ante nuestra mirada, transformándose incluso en otro tipo de entidad, fuera del reino animal, como si la realidad fuera una especie de tapiz en constante proceso de creación, sobre el cual encontramos figuras singulares que pueden ser vistas desde muchos ángulos diferentes:

Ubica la que amanece el cuervo  
 lo blande y en lumbre nace su espada  
 en caótico cauce para extremar ovejas  
 o furor que desmenuce lo plano  
 De aquí para allá a cortar empieza  
 paredes vasos umbilicales cordones  
 de hojas atadas a nombres con amor  
 no manso Nuevas formas ebria imagina  
 de procrear ciervos: que la madre duerma  
 sin croar ni quebrarse por años:  
 que los hijos colgados no sean  
 en cruz ni pedidos: que esa vieja trama  
 renazca más cerca de libélulas o barro (*Lumbre* 19)

En esta escena, un poco caótica, con la que da comienzo el poemario, una subjetividad femenina caracterizada como “la hija”, “la que amanece”, o “la rauda” (casi como si fueran epítetos épicos) utiliza su cuerpo para mezclarse con algunas de las entidades que van apareciendo a su alrededor. Entre ellas encontramos cuernos, cuervos o truenos, con cuyas superficies, en toda su complejidad máterica (sonoridad, textura, visualidad), persigue “nuevas formas” con las que dar lugar a otras especies animales, como los ciervos, cuyo nacimiento anuncia en este poema a modo de pórtico.

La búsqueda de esas “nuevas formas” a manos de una criatura también “naciente”, pues ella es “la que amanece”, confirma en la voz poética el anhelo profundo por capturar a través del lenguaje un mundo “altamente transformacional” (Rivière 1994, en Viveiros de Castro 39), un mundo “habitado por diferentes especies de sujetos o personas, humanas y no-humanas, que lo aprehenden desde puntos de vista distintos” (Viveiros de Castro 37). En definitiva, un “mundo de mundos”, guiñando el término empleado por Santiago Espinosa (32), en el que la perspectiva es crucial para poder “avizarar” una naturaleza abarrotada de formas particulares, una *multinaturalidad* en constante metamorfosis, en medio de la cual nos encontramos nombrando las cosas, como si nuestra percepción fuera “un río alzado en la voz que no cesa” (*Lumbre* 20).

Solo así puede entenderse la extraña relación entre una madre que croa, unos ciervos recién nacidos, y “esa vieja trama” humana en la que un hijo es colgado en una cruz. La petición de la voz poética de que “esa vieja trama/ renazaca más cerca de libélulas o barro” parece encerrar en realidad una cuestión fundamental que alude claramente al dilema del cristianismo en relación con el cuerpo como atadura al pecado. Lo que vemos, entonces, es una apuesta clara por su materialidad, sin importar lo “sucio” o “lo bárbaro” en el cuerpo, pues, como veremos, este “renacimiento” del pensamiento convierte lo convierte en la poesía de estas autoras en un espacio indisoluble respecto al espíritu. Lejos de adquirir una dimensión abstracta, el espíritu se sugerirá en su poesía como el centro de las entidades en

el cual se gestan los afectos y la inclinación entre los cuerpos, motivada esta última por sus emociones particulares.

De un modo similar a la reivindicación del mundo vegetal que habíamos visto en la poesía de Tapia, desde la “metafísica de la mixtura” defendida Emanuele Coccia, es perceptible en *Lumbre*, y en algunos poemas de *Escribir sobre el cemento*, un mundo en el que la naturaleza se presenta heterogénea, cambiante, móvil, o, como diría Viveiros de Castro, “multinatural”. A partir de una idea subjetiva del espíritu y, al mismo tiempo, de la denostación del cuerpo como lugar desde el cual no es posible pensar las subjetividades, los multiculturalismos han venido estableciendo jerarquías taxativas entre la diversidad de especies, grupos étnicos y comunidades. Frente a las concepciones occidentales que establecen esta división entre naturaleza y cultura, basada en la solidez y unidad de la primera frente a la idea de cultura como un conjunto de “espíritus particulares”, subjetivos, el pensamiento amerindio vendría a dibujar una naturaleza múltiple y realmente (ontológicamente) diversa, instalada en la “forma de lo particular”, mientras que mantiene una idea unitaria y compartida del espíritu por toda la materia. De este modo, el “multinaturalismo” del pensamiento amerindio plantea el reto de invertir los planteamientos multiculturalistas que dominan nuestros imaginarios.

Así, para empezar, no viene mal el “Recordatorio para un ciervo” que encontramos en *Lumbre*, el cual termina con la petición: “*recuerda, recuerda, siempre/ tuvimos la piel de lo animal*” (23), o la “Divagación ante el agua” (22), poema en el que la voz poética vuelve a entonar una petición, esta vez lanzada al aire, frente a lo que podría ser un río o un estanque:

Habrá que dejar crecer las manos  
abandonarse en reposo ciego  
para brotar la voz que descascare crustáceos  
los nudos después de trillas casa primera  
Habrá que esperar por cierta mirada de hoja  
de vid beber noche fuerte desprender agujas

Habrá que ahorcar la voz de quemadura  
habrá que atizar la flor que madura  
saber atender si el bosque saluda  
(*Lumbre 22*)

En los poemas de Villazón, la voz que va entonando su discurso se nos presenta como perteneciente a una especie un tanto irreconocible, pues por momentos parece humana, al referirse a algunas partes de su cuerpo, como las manos, con las que se hacen actividades como anudar la trilla para la siembra, y por otros parece pertenecer a otra especie animal, en este caso uno que posee “cierta mirada de hoja”, que sabe “atizar la flor que madura” y que “sabe atender si el bosque saluda”. Por su constante aparición a lo largo del libro y por la cercanía con el bosque y con la noche, podemos pensar que de nuevo lo que va cobrando forma es la figura de un ciervo, pero, como ocurre en otros muchos fragmentos, la voz que conjura el poema tiende a manifestar una realidad muy abigarrada, en la que los elementos humanos y los animales se van sucediendo, o superponiendo, en otras ocasiones, hasta que la imagen final que queda en nuestra memoria es bastante confusa.

Llegados a este punto, podríamos detectar en la poesía de Villazón mecanismos de personificación y/o animalización y limitarnos a observar un cierto animismo, por el cual las relaciones entre humanos y no humanos se medirían desde un punto de vista totalmente social. No obstante, en vez de interpretar las figuras animales como una “expansión” del espíritu humano a través de metáforas emancipadoras de su subjetividad femenina, pensamos que esta constante yuxtaposición y superposición de elementos humanos y no humanos constituye en realidad la expresión ling stica de un perspectivismo poético, cuya forma es la de un necesario abigarramiento de superficies, texturas, sonidos y cuerpos.

Viveiros de Castro explica que en la mayoría de las cosmogonías amazónicas los seres no humanos, entre los que podemos encontrar no solo animales, sino también plantas, minerales, astros o fantasmas, no se ven a sí mismos como “animales, plan-

tas, minerales, astros o fantasmas”, sino que se ven a sí mismos como nosotros nos vemos a nosotros mismos, es decir, “como humanos”, aunque con otros atributos: “Ellos se aprehenden como antropomorfos cuando están en sus propias casas o aldeas y consideran sus propios hábitos y características como una especie de cultura” (Viveiros 39). En este sentido, el multinaturalismo amerindio plantea la posibilidad de una “cultura” más allá de la especie humana, pero no se trataría entonces de una “cultura” en un sentido antropológico, sino que se trataría de una “cultura” propia de cada especie o entidad de la realidad, anclada a sus cuerpos y a sus modos de habitar (a sus *habitus*) y de relacionarse con el mundo. Esto quiere decir que, en el perspectivismo amerindio, cualquier entidad del mundo está sujeta a una corporalidad cuya forma de aparición condiciona ese *habitus*, pero a la vez cualquier entidad del mundo posee una “espiritualidad” o, como lo llama Viveiros de Castro, una “personeidad” o condición humana que le otorga, por encima de todo, una intencionalidad y una potencialidad afectiva (lo cual no es igual a pertenecer a la especie humana).

Según el antropólogo brasileño, además, los animales con más presencia en este perspectivismo suelen ser los que mantienen una relación de “depredador y presa”, siendo esta relación la que más viene a desestabilizar el estatus entre estos animales, al revelarse el punto de vista de cada una de las partes implicadas en esa relación. Casualmente, los animales con más presencia en *Lumbre de ciervos* son animales de presa, o implicados en los procesos de cacería, como los ciervos, los pájaros, los caballos, o los peces. Animales cuya representación simbólica, por otra parte, se remonta a siglos atrás en numerosas culturas. En este sentido, su poesía recuerda al arte rupestre, sin embargo, es necesario observar nuevamente qué hay detrás de ese halo compartido con las pinturas prehistóricas.

Tal y como afirmábamos en párrafos anteriores, la perspectividad como una de las principales cualidades de la poesía de la santacruceña aporta a su visión del mundo una apertura radical ante la

incertidumbre de los acontecimientos. Al ver en cualquier entidad del mundo un posible “agente prosopomórfico capaz de intervenir en los asuntos humanos” (Viveiros de Castro 40), no solo se desobjetiviza al otro, sino que el mundo es percibido como un espacio de relaciones mucho más horizontales entre las distintas entidades que lo constituyen:

No sabía qué pérdida desde mi cuerpo emergía  
de pronto venía el hijo como el nombre de un  
dios cerrado o un indio coloso con el que solo se puede  
hacer piruetas para no caer ante él; luego él lloraba  
en mis brazos ¿¡Un indio coloso!? Sí, sobresalía él, pequeño  
salvaje untuoso robusto en mi pecho e iba hacia mariposa o marca  
[glacial infinita  
cargado a mí lo llevaba a mi oficio de espía de tramas y arbustos

Lo único que sabía era que él no era mío a leguas lo oía  
aun así, depositaria de zumbidos secretos, de un bosque terroso  
[fluctuante  
me asumía, debido a un ser *no mío*, siempre en el  
sueño: él me devoraba una oreja lentamente con su boquita  
en acción conjunta con la almohada  
el colmo de lo extraño me venía el hijo, el no-hijo  
—Todavía no sé  
si voló (24)

Al comienzo de este poema, lo más coherente es pensar que la escena se ubica en un momento onírico en la que la voz poética, humana, sueña que tiene un hijo, un hijo que le “daban en un cerro/en una aventura alpinista entre ramas copas densas” (24). Parece, por lo que seguimos leyendo, que la voz poética está soñando ser un animal y sueña también que su hijo nada más nacer cambia su apariencia, pues “va hacia mariposa o marca/ glaciación infinita”. No obstante, a medida que nos acercamos al final del poema, tanto los límites entre el sueño y la realidad como entre los atributos humanos y los animales se vuelven confusos, hasta el punto de que pareciera que el sueño lo constituye la escena humana, en la que

el hijo “devoraba una oreja lentamente con su boquita/ en acción conjunta con la almohada”. La transformación en la relación entre madre e hijo, que se dirige hacia una desposesión y una aceptación total de la emancipación del segundo, es indisociable de una transformación en el punto de vista que va narrando, de forma errática, la secuencia.

Los elementos culturalmente humanos, como la idolatría o, sobre todo, la conceptualización de la relación entre progenitora y cría como “madre e hijo”, dentro de la estructura familiar, se van mezclando poco a poco con una realidad hostil, “un bosque terroso” donde es necesario hacer de “espía de tramas y arbustos” para sobrevivir. En esa realidad, de repente, el concepto de propiedad se disuelve por completo, hasta reconocer la voz poética que su cría nunca le ha pertenecido, que como ser “no suyo”, es, definitivamente, una cosa distinta a ella, para terminar, cual colofón, con la afirmación “Todavía no sé/ si voló” (24). Esta salida vuelve a poner sobre el espacio poético la posibilidad de una nueva transformación corporal del hijo hacia la figura de lo que, además de una mariposa, podría ser un ave, muy presente también en el resto de los poemas del libro, abriendo aún más el campo de aparición de los elementos poéticos y superando claramente la mecánica representativa de los desplazamientos por analogías de imágenes en la cadena del significado.

De otro modo, lo que encontramos en su escritura es una reorientación permanente del lenguaje hacia las distintas formas de lo vivo, ubicando el movimiento o acción del poema no en la percepción de “una” subjetividad lírica humana, sino en la aparición constante de otros puntos de vista: esas otras formas que llegan con su intencionalidad, su corporalidad, sus gestos; en definitiva, con su propio mundo. El hijo es entonces una manifestación más de esta llegada, como llegan los ciervos, las aves, las lilas (“pero cuál es el prado desde donde empieza/ a germinar todo” (25)), o incluso la amante:

tu oído es lo prodigioso: la sulamita soberana que dice  
yo te reconquistó – te desnudo–

te hundo – te hago desaparecer  
para que luego te veas ardas en todas las simientes

marina tu oído es el cuenco donde mis brazos se multiplican  
se desarman  
bailan

y te besan (37)

Ubicada en una dimensión que podríamos llamar fantasmal, pues se trata, en este caso, de la poeta rusa Marina Tsvetáieva, la amante es presentada previamente también desde su punto de vista, a través de una de las cartas que esta escribió a Rainer Maria Rilke, en la que ofrece su visión de la poesía no como la manifestación de una lengua natal, sino como la expresión de una traducción permanente. A través del punto de vista de Tsvetáieva, se va haciendo más clara la posición del resto de poemas a este respecto: hay una evidente pulsión hacia el nomadismo que atraviesa todas las dimensiones de su escritura, por ejemplo, en la errancia de la sintaxis, que se nos aparece tensionada y siempre rozando lo incoherente, lo agramatical.

Se trata, pues, de una obra compleja, fragmentaria, y con una estructura muy similar a como el filósofo francés Maurice Blanchot concebía que se movía o tenía lugar el pensamiento poético: desovillándose en una espiral, girando alrededor de un mismo centro o núcleo. El gran hueco que alimenta ese centro estaría generando, precisamente, ese interminable rodeo de la poeta en torno a una cuestión fundamental: la asunción de que la presencia del origen es inevitable, así como la de que, al mismo tiempo, este hecho provoca una pulsión violenta que puja por alejarse de ese origen. Así, leemos:

“Nadie parte fácilmente y quizás nunca del todo/ de instancias mayores, sobre todo/ del lugar del origen, de esa torre ambigua/ y amenazadora, siempre hambrienta de sueños idénticos” (de “Parlamento”, 21).

Por tanto, el nomadismo de la voz poética es en realidad el nomadismo de su lengua, que está constantemente “atravesando perspectivas” (Viveiros de Castro 39), yendo y viniendo, saliendo

y entrando, como si se tratara de una chamana que hace de transmisora de esos mundos. Si, en el pensamiento amerindio, “los chamanes [...] están siempre ahí para transformar en sensibles los conceptos o en inteligibles las intuiciones” (39), ¿no es precisamente esto la poesía para Villazón? En el chamanismo amerindio, en vez de aparecerse el otro como objeto, como cosa a explicar, a desentrañar, a desubjetivar, el otro se presenta como “persona”, como “un ‘algo’ que es en verdad un ‘alguien’” (Viveiros de Castro 43). Por su parte, en la poesía de Villazón el lenguaje siempre se orienta hacia entidades que se expanden con sus “deslumbres migratorios”, que van buscando mostrar completamente su capacidad intencional y que van relacionándose con el mundo humano a través de la experiencia de sus cuerpos.

Como ya sabemos, a medida que nos adentramos en el poemario nos percatamos de que estamos asistiendo a una serie de “nacimientos”:

Ubica la que amanece el cuervo/ lo blande y en lumbre nace  
su espada/ en caótico cauce para extremar ovejas/ o furor que  
desmencue lo plano [...] Nuevas formas ebria imagina/ de  
procrear ciervos (19).

Quiera que en vez de manzanas los ciervos/ roben pájaros,  
mitos, que gocen y escupan, y en los carozos/ marquen con  
aullidos sus nuevos renaceres o estruendos (63).

En estos nacimientos emergen unas voces o conciencias cuyos cuerpos están siempre en fuga, en el límite con la ausencia, esa aura que dejan los cuerpos que desaparecen y que alientan la mirada o lenguaje del poeta, siguiendo la lectura de Blanchot sobre el mito de Orfeo (161-167). Pero también esos cuerpos, que se encuentran en el límite entre lo humano y lo animal, se encuentran en realidad en el límite entre “lo propio” y lo “impropio”. El sujeto que objetiva su experiencia sensible y de lenguaje, que se cree en posesión de la realidad que representa, como si el signo fuera otra propiedad privada más; y esa otredad o “alteridad ra-

dical”, esa vida (animal, vegetal, espiritual) que se aparece como una presencia abrumadora, nunca cognoscible o explicable en su totalidad para nosotros, para nuestro lenguaje. Toman la palabra, entonces, humanos con piel de animales, animales con voces humanas, habitualmente voces de mujer, mediante intervenciones fugaces o monólogos dichos al aire en mitad del vuelo. Vamos descubriendo, desde el título de la segunda parte, “Otras cartas de ciervos a poetas”, que estos “parlamentos” se tratan en realidad de cartas dirigidas a poetas por ciervos, o mejor deberíamos decir ciervas, como revelan también los pasajes anteriores, en la que los ciervos no roban manzanas sino mitos, aludiendo claramente al relato bíblico de Eva.

En un primer nivel de lectura, apreciamos que la migrancia, como movimiento espacial o territorial de una multitud, ocupa un espacio importante en el desarrollo de la obra. Hay desplazamientos en todas las partes del poemario, siendo habitualmente migrantes los pájaros y los ciervos, cuyas imágenes, en algunas ocasiones, aparecen confusamente fundidas. Ya sean bandadas de ciervos o manadas de pájaros, ambas multitudes se mueven en el espacio poético hacia un lugar más allá de su propio límite, encarnando voces de mujeres que vuelan, que logran irse o partir del lugar que las retenía idénticas, inmutables. El viaje que realizan esas ciervas, entre buques, da forma al movimiento ascendente que conserva la obra hasta el final, pues ellas “se niegan a poner cierre a las alturas”, como manifiesta el poema “Desembarco” (33).

En este sentido, parece interesante recordar el lenguaje que se atribuye a los “sujetos migrantes” o “nómadas”, teniendo en cuenta que difícilmente podamos llamar sujeto a estas criaturas que habitan *Lumbre de ciervos*. Desde los estudios culturales latinoamericanos a la filosofía posmoderna y la teoría feminista, teniendo especialmente en cuenta los estudios de Cornejo Polar y de Rosi Braidotti, el lenguaje del sujeto nómada o el migrante se entiende como un lenguaje esparcido, desparramado y fragmentario, el lenguaje de lo “desasido”, de lo “desgajado” (Polar 2003; Braidotti 1994).

Villazón abraza, así, su propia condición migrante para loar a la poesía que se atreve a desposeer su lenguaje, que se atreve a “volar (dispersar) las cimas/ de palabras” (34). Su poesía es una lengua que se desliza húmeda por parajes prohibidos, alturas siempre en apertura, “rascando y rascando en lo seco” hasta conseguir abrir el signo a la mutabilidad y multiplicidad de sentidos. Esto quiere decir que Villazón “pone al lenguaje poético en exilio”, lo que Eduardo Millán define como un deseo de salirse de la lengua y de atacarla desde el espacio del afuera, pues, como muy bien afirma, “el exilio no supone un exilio de la lengua” (Millán 73). La poeta santacruceña, de hecho, propone un festejo sobre ese proceso de exilio de la lengua; hace de la fuga del lenguaje, como la de sus criaturas poéticas, un canto que celebra la separación de la lengua de su matriz, o lo que es lo mismo, la posibilidad infinita de “imaginar nuevas formas de procrear ciervos”. Villazón canta a las nuevas posibilidades del lenguaje y las crea simultáneamente, no cerrando o limitando el signo, pero sí haciendo de su obra, paradójicamente, una obra fundacional o nueva matriz.

Decía Georges Bataille que la vida animal “nos propone un enigma embarazoso”, puesto que, estando en el mundo como parte de él, su vida nos está cerrada: hay que hacer un esfuerzo poético para penetrarla. La vida animal sería así una presencia inmediata, que se escapa apenas al mirarla a la cara, como Eurídice a Orfeo, siguiendo la lectura del mito de Blanchot. De ahí que, para Bataille, sea la figuración poética el modo como intentamos acercarnos al mundo y a lo animal, pues “la poesía se desliza siempre hacia lo incognoscible” (Bataille 30), a aquello distinto de nosotros que nos resulta impropio y que no podemos poseer, ni siquiera a través del lenguaje y su representación simbólica. Por lo que hemos visto, parece que Villazón estaba de algún modo obsesionada con ese instante en que parece que podemos mirar a la cara a Eurídice sin que desaparezca, el momento en que el lenguaje se aproxima a la diferencia radical del objeto respecto del sujeto que habla, que representa. Sin embargo, pensamos que Villazón da un paso más allá en su poesía, puesto que

es el objeto el que toma la palabra, es la alteridad, esa Eurídice fantasmal, la que traza los signos de lo poético “sobre la tierra”, con su piel de animal, con su “pelaje oscuro”, revelando nuevas formas de realidad que antes estaban ocultas en la planitud del mundo bajo el lenguaje del mercado.

De nuevo, son los ciervos quienes escriben cartas a los poetas, y entonces se produce un movimiento infinito de ida y vuelta entre la creación de *Lumbre de ciervos* a manos de su autora y la presencia, movimiento y lenguaje del objeto poético, ese animal que nos dice, que nos habla “como las horas, la lluvia, lo inverso” (26). De ahí que la autora “no sepa quién habla” en alguno de sus poemas (en un “Horizonte una mano”, por ejemplo), cuando no es el propio poema el que “pasa y habla”, como vimos al principio de este análisis en el fragmento de “En la floresta del traspasado” (46).

Así, permanece en nuestra lectura la idea de que Villazón, al igual que el resto de las poetas que hemos ido viendo a lo largo de este estudio, está posibilitando a través de su escritura la imagen de un “mundo abierto”, en el que, en vez de pensar las diversas entidades como objetos incognoscibles, alrededor de los cuales simplemente nos movemos obteniendo imágenes refractarias, como una espejismo de ellas, las entidades se perciben como objetos poliédricos cuya materia, cuyos cuerpos albergan el espíritu de un ser vivo con potencialidad afectiva. De esta manera, aunque ese ser nunca se conoce del todo, el movimiento mutuo, provocado por esa afectividad, genera nuevos ángulos desde los cuales la realidad se comprende de modos hasta ahora desconocidos.

Algo muy similar ocurre en la poesía de Valeria Canelas cuando su mirada se dirige a las palomas, a los gatos callejeros o a las plantas que sobreviven como pueden en la Bahía de Cádiz, solo que, para ella, la conmoción llega especialmente cuando no se comprende al otro:

Grandes guerras se suceden  
sin que nosotros  
sepamos hacer algo más que contar plumas  
sin saber si son el resto de una tragedia

de un arranque de pasión  
o tan solo de una muda de plumaje  
("Picos y cables", *Escribir* 54).

Mientras que la poesía de Villazón se ubica en un espacio-tiempo original, en el que los movimientos de figuras animales y humanas se confunden, la poesía de Canelas nos coloca en un espacio-tiempo de colapso, en un presente absoluto, próximo al "fin de los tiempos", en el que las distancias entre el comportamiento humano y los *habitus* animales y vegetales se acentúan cada vez más:

Ahora que estamos al inicio  
del colapso  
te miro mientras pienso que  
al menos logramos conocernos  
[...]

Nosotros también nos agotamos  
solo que aún no lo sabemos del todo  
pero te acaricio la pata  
y atravieso todas las especies que nos separan  
intentando llegar a nuestro origen común  
la raíz evolutiva de nuestros órganos.

No obstante, en ambos casos la escritura adopta un halo mítico, en el cual, más allá de ese estadio primitivo de confusión entre entidades del mundo, "la diferencia entre puntos de vista" es tan "anulada" como "exacerbada" (Viveiros de Castro 41). Ambas mantienen esta dualidad sostenida en el cuerpo como lugar desde el cual emerge el punto de vista y, por tanto, la diferencia, y llevan el lenguaje a un espacio-tiempo que, se mire como un principio o como un final, colinda con la idea de "cataclismo" o, en la cosmovisión andina, *pachakutik*. *Pachakutik*: un punto absolutamente transformador de la historia en el que se produce una nueva división entre la "Naturaleza" y la "Cultura", solo que, siguiendo el paradigma amerindio, "no es tanto la cultura la que se aparta de la naturaleza como esta la que se aleja de aquella" (Viveiros de Castro 41).

Ubicadas en el principio o en el final de los tiempos, ambas obras reflejan un fuerte impulso de cambio que tiene como principal motor esa conmoción producida por el contacto con otras formas de vida, del cual es un escalofriante reflejo el poema “Compañía”, de *Escribir sobre el cemento*, en el que la voz poética se dirige a un gato que parece estar dormido en plena ola de calor durante el verano:

Todo lo que nos separa  
no impide que ambos nos encontremos en el mismo límite  
aunque tú no lo sepas  
y quizá no lo experimentes de forma cabal  
[...]  
Pero dicen que por primera vez  
este verano en la India  
los de tu especie caen muertos por las calles  
y los pájaros se precipitan como bombas que no estallan  
y yo me pregunto si es eso lo que nos espera  
estar juntos en la sequía y en la muerte  
acompañarnos también en la asfixia (59-60).

Como vemos, la voz poética comparte una especie “de bruma inconsciente” con el gato acerca de la situación crítica de una diversidad de formas de vida en el planeta, pese a todo aquello que nos diferencia y nos separa. Con su cuerpo peludo, con sus patas que tan distintas son del cuerpo humano, el contacto con el animal despierta en el cuerpo de la voz poética una empatía y un sentimiento de pertenencia cuyo amor se expresa, sobre todo, en los espacios liminares: en los límites de su lenguaje, los límites de habitabilidad del planeta, cuyas temperaturas hacen que el aire se vuelva irrespirable para la muchas especies, en esa fina línea entre la vida y la muerte que todos los seres vivos estamos permanentemente rozando. Si de la poesía de Canelas se ha dicho que se lee “con el corazón en un puño” (Laura Di Verso 2024) es precisamente porque todo lo que hay de humano en nuestro mundo es expuesto en ella, es sacado a la luz ante aquellos seres con los que convivimos, como si fuera la única

ofrenda posible que nos queda para redimirnos y para también dignificarnos como especie.

Así, contrariamente a las ideas de la antropología popular de que “la humanidad se ha elevado sobre sus orígenes animales” (Viveiros de Castro 42), el pensamiento amerindio que cala en ambas poéticas manifiesta que seres no humanos (animales, plantas, espíritus) son también entidades con condición humana, es decir, con una perspectiva compleja de sí mismos como especie, emanada de sus *habitus* corporales y de sus necesidades afectivas, pero que han ido no obstante perdiendo u ocultando esa humanidad<sup>11</sup>: “Nada nos distingue/ de las garzas en el lodo/ del rumor revoloteante/ de los pájaros/ del fulgor medio adormecido/ de otros cuerpos que germinan./ Nosotros queremos/ destacarnos como especie/ también en las formas/ del paisaje” (*Escribir* 26-27).

La poesía se convierte, así, en una búsqueda por hacer visible y sensible esa condición humana ubicada en distintos tipos de cuerpos, esa “condición original” que en el mito colocaría a todas las especies y entidades del mundo en un mismo plano ontológico. Como distintos cuerpos suponen distintos puntos de vista, y distintos puntos de vista implican distintos seres, distintos mundos, estos nos colocan, por tanto, ante una “ontología variable”, que se manifiesta en la forma de las cosas, mientras que la poesía se alza en la escritura de ambas poetas como una “epistemología constante” (Viveiros de Castro 56), una búsqueda sensorial que descubre incesantes aristas a un mundo en permanente apertura:

porque hay que adaptarse al paisaje  
 complementarse con el ronroneo metálico de la locomoción  
 una sinfonía de ciudad conectada  
 de vidas que exceden al proyecto

<sup>11</sup> Esto es algo que también veíamos reflejado en la poesía de Marcia Mogro, al respecto de los mitos *selk'nam*, en los que las entidades naturales, como las montañas, el sol o la luna habrían tenido en un tiempo remoto una forma humana, que habrían ido perdiendo por diversas causas (ver capítulo 4, epígrafe 1).

y se superponen a toda arquitectura:  
plantas pequeñitas  
agujereando la grava (*Escribir* 53).

La idea de que las vidas concretas “exceden”, “se superponen” y “agujerean” cualquier estructura uniforme o proyecto (en un sentido, en este caso, urbanístico e industrial) nos recuerda a ese movimiento multitudinario de una comunidad abigarrada que en la poesía de Freudenthal desafiaba la imposición de un proyecto de gran calibre histórico, cercado en la idea de una identidad nacional. La poesía de Canelas evidencia también que la experiencia de la migración es compartida con numerosas especies en la búsqueda por sobrevivir, y alberga en verdad una experiencia étnica del mundo, o, como diría Esteban Muñoz, la experiencia de un común marrón que emerge, sobre todo, en una compleja red emocional. Son numerosos los poemas de *Escribir sobre el cemento* en los que la voz poética mantiene una sensación de cercanía no solo con respecto a algunas especies no humanas, sino también respecto a sus ancestros, procedentes de “naciones poco importantes/ como la mía [Bolivia]” (*Escribir* 65). La voz poética parece querer buscar su lugar en el mundo y, cansada de migrar de un sitio a otro, se pregunta: “¿Cuántas geografías/ me caben en el cuerpo?” (*Escribir* 64).

No obstante, al igual que Freudenthal, Canelas orienta su pregunta no hacia una idea abstracta de pertenencia, sostenida en la imagen de la “máquina nacional” (como se titula el propio poema anteriormente citado), sino que se va acercando a una idea de pertenencia en la que se celebra la experiencia del amor desinteresado tanto como la del daño compartido. Poemas como “Salarios” o “Periferia”, además del anteriormente citado “Máquina nacional”, de *Escribir sobre el cemento*, manifiestan una potente apuesta por dignificar una etnicidad que supera la clásica dicotomía entre identidad y diferencia: un “común marrón”, en el que tienen cabida “las personas, los lugares, los sentimientos, los sonidos, los animales, los minerales, la flora y las demás cosas marrones” (Muñoz 19). El común marrón, como tapiz de perspectivas que emergen de

un conjunto de experiencias particulares y sociales del mundo, se posiciona necesariamente frente a las lógicas de los cercamientos del sistema económico, social y de pensamiento hegemónico en el que desarrollamos nuestras vidas. De aquí que la voz poética afirme con rabia: “Mis palabras son la periferia/ del capitalismo/ pero este no es un poema económico. / Es caminar con las palabras por delante/ entre los perros.” (*Escribir* 69).

Como mujer boliviana, migrante y de clase obrera, Valeria Canelas podría haber escrito “un poema político”, “obrero”, o “marginal”, sin embargo, su lenguaje descrea de estos nombres, porque es consciente de que esa máquina nacional y esa máquina económica lo absorben todo, en favor de un proyecto común basado en la identidad. Su posición política llega entonces no desde una idea abstracta de pertenencia identitaria, sino a través de una performatividad afectiva, que acerca a la voz poética a los perros, a las palomas, a los gatos y ratas callejeros, a las plantas de la Bahía, así como a otras personas que, como ella, también llegan a cobrar “3 euros la hora” (66). Todos ellos tienen en común en la obra de Canelas un reclamo por caminar con sus propias palabras, con sus propios gestos corporales, como única forma de dejar testimonio de “toda la vida que sucede /en las esquinas poco importantes de la existencia” (69). Que el gesto de la rata muerta “junto a pequeños charcos de sangre” (68) le pertenezca tanto como a la voz poética su reclamo por que “un salario humillante” no le prive de sus palabras y le “coma la vida remojada /en miseria/ sin siquiera tener hambre” (69).

Vale la pena traer las palabras de Muñoz, quien dialoga con el concepto de “identidad-en-la-diferencia”, de la escritora chicana Norma Alarcón, acerca de la construcción de una consciencia colectiva de la diferencia en la formación de comunidades racializadas migrantes, principalmente. Muñoz vincula esta consciencia de la marginalidad o “desplazamiento del ciudadano sujeto-latino” (35), o de cualquier persona de color, con una forma de expresar y sentir los afectos que desafía las formas hegemónicas, alineadas con las estructuras blancas, de clase y nacionalistas, fomentadas

por el mundo de la cultura: “En un mundo pintado de blanco, organizado por los mandatos culturales del sentir blanco, el teatro y la performance de las latinas y los latinos ponen en escena un determinado modo de sentir marrón” (36). Este modo incluye no solo la manera en que los humanos nos relacionamos entre nosotros como especie, sino también cómo nos relacionamos con el resto de las criaturas y entidades materiales del mundo. El sentir marrón, para Muñoz, es asimilado por la normatividad blanca como un “exceso afectivo”, pero que, sin embargo, desde otro punto de vista puede verse como un acercamiento mucho más rico, amplio y generoso hacia el mundo. ¿No podríamos considerar, entonces, la tendencia materialista y perspectivista de la poesía de Canelas y de Villazón como modos de expresar un sentir marrón que persigue abrir líneas perceptuales contrahegemónicas?

Hemos de notar, también, que la voz poética es consciente, tal y como afirma Muñoz, de que esta experiencia compartida de daño no es lo único que generaría fuertes vínculos en ese sentir marrón:

sal de ahí  
 le digo a través del cristal  
 sucio  
 y no logro descubrir  
 si le estoy hablando a un gato muerto  
 o me lo estoy diciendo a mí misma  
 sal de ahí  
 de aquí  
 de esta necesidad malsana  
 de volverlo todo una potencial tragedia (*Escribir* 35)

Siempre se corre el riesgo de proyectar nuestro mundo emocional sobre los otros, un miedo que recorre numerosos poemas de la escritora paceña. No obstante, el despliegue de formas de la realidad la devuelve siempre a un lugar humilde de incertidumbre, en el que espera siempre el gesto del otro, por lejano, extraño o confuso que sea, como “pruebas de otras existencias/ de otros universos sensibles” (“SOS”, *Escribir* 28). Bajo el reclamo de una inaccesibilidad hacia determinadas superficies, ante las cuales la

vista no es suficiente, Canelas se termina atreviendo, finalmente, a imaginar todo lo que ellas podrían albergar, los mundos que podrían desplegarse ahí; todas las vidas que podrían estar comenzando en el paisaje, pese a las muchas dificultades que plantea la supervivencia en el planeta en las condiciones materiales, climáticas y sociales actuales.

## NOTAS FINALES

En este capítulo hemos abordado el problema de la materialidad como asunto poético en la obra de dos de las escritoras más interesantes de las últimas décadas en Bolivia: la santacruceña Emma Villazón y la paceña Valeria Canelas. Ambas presentan poéticas muy distintas si nos regimos por los parámetros de “claridad” o “hermetismo”, sin embargo, ofrecen una perspectiva muy cercana entre sí si atendemos a la cuestión de hacia dónde se orientan sus lenguajes. Hemos partido, en este sentido, desde los propios textos de las poetisas, hasta observar que lo que sucede “fuera” del lenguaje se establece como el lugar al que tiende su reflexión poética.

Como la de las escritoras anteriormente estudiadas, su poesía se plantea como un área en el que los protagonistas vuelven a ser los objetos, los cuerpos, los espacios y las relaciones entre ellos, relaciones en las que las voces poéticas se inmiscuyen y son verdaderamente partícipes. Sus textos volvían a colocarnos frente a una cuestión fenomenológica, al atender a la apariencia de objetos poéticos, así que comenzamos nuestro análisis preguntándonos cómo son esas apariciones, hasta qué punto las entidades presentan una autonomía respecto al orden de representación del lenguaje, o cuál es el límite de cognoscibilidad desde el punto de vista del poema. Empezamos acercándonos a *Maquinería y Temporarias y otros poemas*, publicados los dos en 2016, sorteando los planteamientos centrales de los nuevos materialismos y la ontología orientada entorno a los objetos, la cual dibuja una realidad en la que las cosas conservan una dimensión incognoscible para el ser humano que las constituye como tal, marcando la diferencia, entonces, en un plano especula-

tivo, aunque material, de la existencia. Sin embargo, como hemos ido descubriendo, la realidad ofrecida en ambos textos se muestra, paradójicamente, accesible e inaccesible al mismo tiempo, con lo que su poesía supera esa incongruencia o “abismo metafísico” en el que la ontología orientada en torno a los objetos ubicaba cualquier perspectiva que desafiara la idea de “sustancia” o “identidad” materializada en las cosas del mundo sensible.

En los textos que hemos ido leyendo, la materia es fundamentalmente espacio, una arealidad hacia la cual se orienta el lenguaje, aunque ya no es vista como un conjunto de superficies planas en las cuales la voz poética, como parte de la especie humana, desarrolla su existencia. Muy contrariamente, la materia, percibida ahora como algo vivo, como pura corporalidad diversa y en movimiento, manifiesta distintas dimensiones de su existencia que suelen interrumpir, alterar o ampliar la perspectiva vital de la voz poética. En este sentido, la obra de ambas poetisas refleja una preocupación no solo por el estatus ontológico actual de los objetos y los cuerpos en la sociedad contemporánea, sino también por los modos en que el lenguaje se acerca a esta materia.

Tanto en *Maquinería* como en *Temporarias*, notamos que los mecanismos representativos que han trasladado a la poesía una concepción fetichista y mercantilizada de la misma son fuertemente replanteados, equiparando la sofisticación retórica y la acumulación de palabras e imágenes en los trabajos intelectuales con las dinámicas productivas del sistema capitalista. Así, su lenguaje se adentrará en la experiencia sensible de la materia como una manera de desafiar estos mecanismos, especialmente en los poemarios *Lumbre de ciervos* (2013) y *Escribir sobre el cemento* (2023), dos obras que pueden considerarse cumbre para la poesía boliviana actual.

Al sentir el contacto con los objetos, con los cuerpos y con las superficies principalmente como una relación recíproca en la que la percepción del otro está anclada a una perspectiva corporal particular, la idea del otro como objeto, o del objeto como otro constante que puede ser reducido a una esencia acumulable y mercantilizable queda imposibilitada, al menos durante el tiempo que dura la experiencia poética.

Ambos textos poseen un halo mítico en el que los acontecimientos parecen sostenerse en su “intención” de espaciamiento más que en una recolocación temporal; aunque, mientras que el primero se ubica en un espacio-tiempo original, el segundo roza la idea del final de la historia, lo que nos ha permitido colocarlos en un mismo plano, que abraza la imagen cataclítica del *pachakutik* andino: una transformación de la realidad, un nuevo comienzo. Atendiendo especialmente a la relación entre las figuras humanas, las animales y las espaciales, hemos observado que tanto en la obra de Villazón como en la de Canelas existe una visión perspectiva hacia el otro, sostenida en la imagen del gesto corporal o material de las entidades como el modo por el cual un mundo particular se hace perceptible. No obstante, mientras que en Villazón estas perspectivas se atraviesan constantemente, haciendo del lenguaje la pura materialización de esta relación o movimiento, en la obra de Canelas las apariciones particulares de otras formas de vida en numerosas ocasiones desbordan emocionalmente a la voz poética y la colocan simultáneamente en un lugar de cercanía y lejanía respecto a ellas.

En este sentido, la poética de Villazón se halla más cómoda en las estructuras míticas de forma amerindia, en las que la confusión entre humanos, animales y otras criaturas es frecuente, sin borrar no obstante las diferencias entre ellos, que se manifiestan en sus maneras corporales, en sus apariciones y en sus modos afectivos. La de Canelas, por su parte, reclama al final un presente histórico que presenta numerosos conflictos políticos, económicos y raciales, como las dificultades de sobrevivir en el planeta compartidas por distintas especies, causadas por un sistema que devora la materia y que cimienta los suelos en los que aparece la vida.

Pugnando por devolverle al lenguaje una potencialidad imaginativa que no especule con ni espectacularice a los objetos, cuerpos y paisajes diversos, su poesía tiende a rozar lo que hemos denominado una *aparición real* de las cosas, es decir, a poner en primer lugar una experiencia múltiple de lo real, en la que los sentidos se perciben de forma simultánea. Solo de esta manera es

posible concebir los objetos, los cuerpos y las superficies como arealidades cuyos ángulos solo podemos percibir si dejamos que sus puntos de vista tomen al lenguaje. Así, nos hemos ido acercando en sus textos a una concepción de la realidad como “un mundo de mundos”, o, como lo hemos ido definiendo a lo largo de esta investigación, como *un mundo abierto*, en el que la diversidad de lo real se manifiesta a través de la variabilidad de las formas y de los gestos de las cosas, también llamados sus “afectos”.

Un mundo en el que las cosas se inclinan entre ellas de modos inéditos, extraños para nosotros, pero normales para ellas; un mundo en el que la empatía y la conmoción marcan la diferencia, pues nos permiten cambiar de perspectiva, ponernos en el lugar de aquellos que quieren o no quieren ser vistos. De este modo, las poéticas de Villazón y de Canelas, desde distintos lugares, vuelven a plasmar una preocupación fundamental: cómo devolverle al lenguaje su carácter comunicativo y trasformador, pero, sobre todo, su poder relacional. Esta búsqueda, como hemos visto también en los anteriores capítulos, anhela un nuevo acercamiento entre la palabra y el mundo material, pero lo hará con una nueva consciencia, con una nueva ética del lenguaje, que no sacrificará nunca la experiencia de la alteridad en favor de la imagen espectacular, sino que tendrá siempre en cuenta su punto de vista, lo que en muchas ocasiones se manifiesta como una intención y una voluntad de permanecer en silencio, mientras su vida continúa, pese a todo.

---

---

## CONCLUSIONES

Es el momento de poner en claro algunas de las conclusiones fundamentales que han derivado de este trabajo. Comencé esta investigación bajo la intuición de que la poesía boliviana de las últimas décadas alberga preguntas y hallazgos inéditos, pero que, a la vez, es otra manifestación particular de algunas cuestiones cruciales de nuestro tiempo histórico, así como de la propia historia del país.

El punto de partida de mi análisis, la poesía de Blanca Wiethüchter y su relación con la tradición poética boliviana, fue casi como lanzar una piedra al aire, pues, pese a tratarse de la poeta del país más conocida nacional e internacionalmente, muy pocos estudios académicos habían establecido marcos de lectura más amplios, que permitieran trazar un camino desde su obra para las generaciones venideras. La primera parte de mi trabajo, más general, ha consistido entonces en poner en relación su obra poética, y como crítica y ensayista especializada en la literatura del país, con los marcos de la tradición literaria boliviana. En este sentido, hemos ido descubriendo que su escritura presenta una fuerte tendencia a vincularse con formas artísticas menos canónicas, que en el imaginario boliviano se relacionan con el mundo indígena de la zona andina, tales como el textil y la danza, principalmente.

Esa misma intuición que me llevó a comenzar el análisis desde la obra de Wiethüchter me ponía frente a la sospecha de que la cuestión central que iba a atravesar toda la obra de la paceña

tenía que ver con la construcción poética de una imagen de la comunidad, o de lo común, que era inseparable de una particular concepción del espacio, coloreada por los matices de este pensamiento andino. Específicamente, la relación entre la mecánica del textil andino y la del montaje poético nos han llevado a ver en su poesía una forma de generar espacio que desafía la lógica representacional del lenguaje institucional u oficialista, poniendo en el movimiento del cuerpo la clave para hacer visibles determinadas comunidades que se encuentran en riesgo de desaparición.

Así, el primer capítulo de esta investigación ha consistido en un análisis detallado de la obra poética completa de Wiethüchter, teniendo en cuenta, en primer lugar, esta cualidad dispositiva o “montajística” de su poesía, para después atender a la forma en que la representación de estas formas comunitarias se aproxima a las estructuras del mito, de una voz original.

Ya, en este punto, los destellos de su poética me resultaban perceptibles en muchas obras diversas de poetas posteriores, que después he ido constelando a lo largo de este trabajo, como es el caso de Vilma Tapia, de Paura Rodríguez Leytón, Marcia Mogro, o Jessica Freudenthal. La necesidad de vincular las formas estéticas a unas condiciones materiales de crisis, en un contexto de violencia generalizada, como lo es el de la Bolivia de finales del siglo XX y principios del XXI, se extiende en el tiempo, hasta mostrar sus últimos reflejos en la poesía reciente más destacable en este sentido, como es la de Valeria Canelas o Emma Villazón.

El análisis de la poesía de Wiethüchter, volcado en el montaje de las imágenes y en la disposición espacial de su lenguaje, nos conducía finalmente a una lectura fenomenológica en la que las emociones se aparecen en el momento del contacto corporal producido en los poemas, transformando la propia autopercepción de la subjetividad lírica. De esta manera, llegamos a una visión identitaria de lo común que se dibuja a partir de las impresiones de los otros, generando una imagen denominada *ch'ixi* de la comunidad, en los términos de Silvia Rivera Cusicanqui. Los últimos poemarios de Wiethüchter presentaban una preocupación por la tendencia

totalizante de la narración mítica, resolviéndose en una expresión intermitente, secuencial y reversible de la misma, al verse constantemente obstaculizada por la interrupción de lo real, a través de escenas de la vida cotidiana. A esta estrategia, se sumaba la oscilación entre una voz singular y una voz plural, comunitaria, en la que perviven las imágenes y símbolos del mundo andino, algo que llamamos “danza entre mundos” y que, de alguna manera, sienta las bases para una de las claves que hemos ido estableciendo como transversal en la obra de las poetisas seleccionadas: la imagen de un “mundo abierto”, “mundaneidad” o “mundo de mundos”, algunas de las formas como nos hemos ido refiriendo a ella.

En este momento, ciertos aspectos fundamentales de una parte de la poesía boliviana de cambio de siglo empezaban a hacerse visibles, y, partiendo de ellos, hemos analizado la obra de dos poetisas muy importantes entre las generaciones posteriores a la de Wiethüchter; Vilma Tapia Anaya y Paura Rodríguez Leytón, ambas también de La Paz. La obra de estas dos poetisas mantiene de Blanca Wiethüchter la atención a la construcción de la atmósfera poética, exacerbando las relaciones entre el lenguaje y la realidad material, a partir de la experiencia íntima del cuerpo. Ya encontramos aquí esa necesidad compartida entre las poetisas que hemos analizado: la de “abrir mundo”, llevando al lenguaje a su propio límite epistemológico.

La poesía de Tapia y Leytón, sostenida en una cierta austeridad expresiva y en un manejo crucial de la elipsis, colocaba la mirada poética en un lugar de desorientación y receptividad ante lo venidero. Solo así, entregando los sentidos a una total desorientación espacial y temporal, se hacían visibles en el horizonte poético objetos y cuerpos hasta ahora inadvertidos, que han traído consigo las marcas de un mundo propio, en ciernes por ser aprehendido. Fue fundamental en este punto atender a las figuras vegetales en la poesía de Tapia, cuyas formas y modos de existencia impregnaron el mundo de la voz poética, dejando en su lenguaje los vestigios de aproximaciones y distanciamientos corporales que fueron figurando espacios trascendentales. Ese despliegue de cuerpos ter-

minará produciendo en su poesía un choque de “mundialidades”, empleando la terminología de Sara Ahmed; una confusión en la concepción de los tiempos, los espacios y los gestos propios e impropios, que se materializa en el estilo o caligrafía poética de la pacheña a través del trazado de líneas vitales diversas, cuyas inclinaciones y movimientos quedan patentes en el espacio del poema. Así, la poesía de Tapia, con sus líneas desorientadas y sus figuras vegetales en movimiento constituye una escritura que se plantea, sobre todo, como modo de aparición de un cuerpo extraño, de un cuerpo como superficie donde se cruzan otros cuerpos que se despliegan, se rozan, y, finalmente, se separan.

También íntima, pero enfocada en un “nosotros” desdibujado y confuso, la poesía de Rodríguez Leytón retoma la preocupación de Blanca Wiethüchter acerca del mito como lugar del origen en el que, sin embargo, ese nosotros se presenta ahora sin rostro ni identidad. Esto ocurre porque el cuerpo, como materia orgánica finita a la que está vinculada nuestra subjetividad, será aquí el límite de la celebración abstracta del mito. La muerte cobra, entonces, una importancia fundamental en la obra de Leytón, al establecerse como ese límite al pensamiento, al lenguaje y a la propia noción de comunidad, que enfatiza, en un sentido muy *nancyano*, si se me permite, la singularidad de ese “nosotros”, su carácter “irrepetible”, irrenunciable.

Si la poesía de Tapia se juega en la profundidad contemplativa y en la percepción de las formas sensibles de una realidad repleta de plantas y de objetos procedentes de otros mundos, la de Leytón se entiende como una indagación en las capas temporales ocultas en el espacio, en las que las marcas de vidas pasadas y mundos invisibles van ahora “tejiendo” su camino “a punta de huellas” (Leytón *Pequeñas mudanzas*: 17).

De manera mucho más frontal, las obras de las también pacheñas Marcia Mogro y Jessica Freudenthal nos presentan la combinación entre una reflexión materialista desde un punto de vista histórico, que no pierde de vista la relación entre los acontecimientos políticos, sociales y económicos de su presente con los del pasado colonial, y una búsqueda formal o estética que alumbr

nuevamente un acercamiento distinto al mundo sensible, sumidos como estamos en las últimas décadas tanto en una fuerte crisis de la percepción como de la representación.

De aquí en adelante, experiencias como la migración y la precariedad y la consciencia de la fragilidad de las identidades nacionales cobrarán un fuerte peso reflexivo en las poéticas de nuestras autoras. Para el caso de la poesía de Mogro o Freudenthal, quienes han producido sus obras más relevantes tras haberse ido de Bolivia y vivir en otros países del continente, la escritura será, ante todo, una grieta histórica en la que las secuelas del capitalismo y el colonialismo se abrirán paso bajo la forma de los “cercamientos”.

En la obra de Mogro, la voz poética se encuentra con un grupo de mujeres que llora la pérdida de sus seres queridos, mientras ellas confeccionan con sus cantos diversos espacios aéreos donde poder existir. Más allá del sometimiento sistemático de sus cuerpos, cercados bajo los límites de denominaciones como “locas”, o “históricas”, estas mujeres invaden el lenguaje de Mogro y lo llenan de elementos naturales con los que sus voces guardan una relación mágica, lo que va haciendo de los poemas una especie de voz convocadora, la voz de un conjuro.

Mogro, a través de la aparición de elementos del paisaje andino y fueguino, que adoptan en su poesía una dimensión histórica y mítica simultáneamente, establece un vínculo entre estas figuras de mujeres que parecen brujas y las mujeres indígenas, perseguidas, violentadas y, en muchos casos, también asesinadas durante la colonización.

El momento culmen de estos cercamientos es experimentado en los poemas cuando la voz poética se adentra en Tierra del Fuego, al sur, en la Patagonia chilena. El paisaje, de pronto, desvela la historia de los selk'nam y los kawéskar, tribus milenarias que habitaron estos territorios hasta mediados del siglo XX, cuando fueron prácticamente exterminados por completo por distintos grupos de la oligarquía nacional e internacional vendida al mercado. El trabajo de archivo y la comparecencia ante un paisaje que respira belleza, dolor y heridas acalladas hacen de materia poética en las que serán las obras más políticas de Mogro.

Así, el análisis de *Restos de un cielo* (2011) nos llevó directamente hacia las voces de los selk'nam, perdidas entre montañas, pieles y entre objetos de su mundo desamparados, que se exponen y contraponen con las imágenes de los cuerpos antes, durante y después de la persecución.

Guiada por esta idea de que, en realidad, la denuncia de estos viejos cercamientos es en realidad la consciencia de que sus lógicas perduran bajo la forma de los nuevos cercamientos del sistema capitalista global, emprendí una lectura de la obra *Demo* (2011), de Jessica Freudenthal, desde esta perspectiva, y vinculando la obra de ambas poetisas. Mi lectura atiende centralmente a su demanda de que existe una fuerte crisis en la representación de las identidades colectivas, en un contexto en el que Bolivia parecía haber resuelto este conflicto con la llegada al gobierno del Movimiento Al Socialismo. El problema de los cercamientos como estrategia económica y social se desplaza en el libro hacia la construcción violenta de la idea del Estado- Nación boliviano, estableciendo puentes entre el pasado colonial, la historia reciente de golpes de estado y revueltas sociales en el país y la conceptualización de la idea del sujeto moderno occidental, bajo el cual se erige toda una cultura literaria y unas formas de escritura sometidas al capital.

Han sido claves, en este sentido, las lecturas de Silvia Rivera Cusicanqui en su crítica al giro neocolonial del gobierno de Evo Morales, así como de Jean Luc-Nancy en su análisis de la relación entre el mito de la identidad y el establecimiento de una metafísica totalitaria del sujeto y de la comunidad, paralela al surgimiento del sistema capitalista, que dominará la reflexión filosófica en las sociedades modernas.

Sin renunciar, sin embargo, a la idea de una comunidad posible, concluimos que Freudenthal va dibujando en su libro, fragmentario y disperso, repleto, además, de poemas visuales, la imagen de una multitud que marcha junta y abigarrada “hacia ninguna parte” (*Demo* s.p.). Una comunidad en movimiento, que está abierta a comparecer y a conectar con sus heridas históricas, reivindicando la tristeza, la rabia y el amor por los seres queridos,

como “contralógicas” que desafíen las estrategias del mercado, aliado de las tretas del colonialismo más opresor; aquel que es capaz de ser absorbido por las estructuras supuestamente emancipadoras del pensamiento identitario.

Con todas estas lecturas en mente, nos hemos acercdo, finalmente, a la obra poética de la santacruceña Emma Villazón y a la de la paceña Valeria Canelas, compuestas por dos poemarios respectivamente, aunque, en el caso de Villazón, el último, *Temporarias y otros poemas* (2016), se trata de una publicación póstuma, que la poeta dejó inconclusa. Pese a las diferencias evidentes en su estilo, tendiendo Villazón a un hermetismo y una agramaticalidad en la expresión que contrasta con la narratividad y la claridad de Canelas, sus poéticas comparten aspectos centrales, tales como la tendencia a orientar el lenguaje hacia la materia, a hacer del espacio poético, de nuevo, un espacio fenomenológico, donde van apareciéndose objetos y cuerpos diversos, especialmente los cuerpos animales y vegetales, que se relacionan particularmente con los humanos.

La cuestión de la materia como el meollo poético que deriva en ambas formas de escritura, una más “transparente” y otra más “oscura”, ha ocupado gran parte de nuestro análisis, atendiendo a la manera en que las cosas se aparecen en los poemas, así como a su aspecto o apariencia, para determinar finalmente cómo estas poéticas se posicionan con respecto a la materia como manifestación de la alteridad o diferencia. Mi lectura de ambas obras enfatiza su crítica implícita a la idea de una aparición inmanente de los objetos, los cuerpos y las distintas formas de vida, es decir, una aparición que proyecta los anhelos emancipatorios de un yo poético fragmentado y disperso, desposeído de sus propios gestos corporales.

Así, he tratado de esclarecer de qué otro modo sus poéticas proclaman una nueva forma de aparición de los otros, que desafía la lógica representativa de la mimesis y que pretende sobrepasar la imagen desplazada de la metáfora como culmen o esencia de una poesía original y vanguardista. Mediante un análisis que atiende a

las sensaciones provocadas por el contacto con la materia, hemos propuesto en sus obras un modo de aparición más amplio, en el que una experiencia múltiple y real de las relaciones con los otros promueve también nuevas inclinaciones y gestos afectivos, lo que en última instancia supone la preocupación central de todas las poetas que hemos ido analizado en esta investigación.

La poesía de Villazón, en este sentido, evidencia una proximidad latente con respecto al perspectivismo y multinaturalismo amerindio, en el que la experiencia material y corporal de los animales y de otras entidades no humanas evoca un espacio donde puede apreciarse todo un mundo afectivo particular. La confusión habitual, en la poesía de la santacruceña, entre las formas, pieles y sensaciones animales y las humanas se lleva al plano lingüístico de su expresión poética, manifestando un anhelo de originalidad que envuelve su escritura en un halo mítico. No obstante, de nuevo, la forma del mito que va cobrando sentido en sus poemas se distancia de un entendimiento de ella como origen de la identidad, al ir creando una imagen abierta del mundo, en el que las formas singulares evocan sus distinciones ontológicas en cada gesto, en cada manifestación de piel, sonora o visual.

Sucede algo parecido en la poesía de Canelas, en la que distintas especies, animales y vegetales, sobre todo, van apareciendo en el horizonte sensible de la voz poética, perturbando su autopercepción como parte de una comunidad cuyo destino, de repente, es incierto. Sin embargo, el perspectivismo poético que también encontramos en su poesía nos ubica, en muchos casos, frente a criaturas “que no quieren ser descubiertas”, lo que hace que la orientación del poema, ahora era ese “afuera” múltiple y abigarrado de especies y tipos de materia, sea la reflexión en torno a las condiciones materiales en las que nos relacionamos entre nosotros y con el resto de los objetos, cuerpos y superficies.

Así, la poesía de Canelas retoma ese hilo político que atraviesa todas las poéticas estudiadas previamente, enfatizando el punto de vista de la voz lírica como mujer migrante, boliviana y de clase obrera y vinculándolo, al mismo tiempo, con las difíciles

condiciones materiales en las que distintas especies procuran su supervivencia en el planeta. Su perspectiva, situada entre Bolivia y Andalucía, dos territorios sometidos a las luchas identitarias, extractivismo económico y opresión de clase, va dibujando emociones compartidas que van más allá, por tanto, de una noción de lo común basada en una percepción del mundo cercada por la inmanencia.

Al contrario, el común que van trazando sus palabras y los gestos de esas entidades (animales, vegetales, espaciales, arquitectónicas) es un común abierto a la reciprocidad y a la diversidad ontológica, cuyo lenguaje resulta, momentáneamente, compartido, gracias a un acercamiento performático de las emociones y los afectos. Un común marrón, usando la expresión de José Esteban Muñoz, que coloca la representatividad del lenguaje o de un “nosotros” definido en un segundo plano, y prioriza una ética de las maneras y sentires particulares.

Eduardo Milán ya se refirió a las poéticas del presente como formas de escritura que presentan una “condición exílica”, es decir, que suponen un “destierro del lenguaje dominante” (14). También Otmar Ette y Julio Prieto señalaban en el prólogo a su monográfico acerca de estas “poéticas del presente” que la mayoría de ellas tienen como enfoque el nomadismo y el movimiento en el mundo contemporáneo, trasladándose esto a una “poética del movimiento” (13).

A lo largo de este trabajo he tratado de demostrar que las poéticas de estas siete autoras, Blanca Wiethüchter, Vilma Tapia, Paula Rodríguez Leytón, Marcia Mogro, Jessica Freudenthal, Emma Villazón y Valeria Canelas, se ubica absolutamente en el presente, al mismo tiempo que dibuja incesantes constelaciones respecto a tiempos pasados, ya sean períodos históricos concretos de la historia boliviana, como tiempos remotos, indeterminados. Además de manifestar posturas claramente antibelicistas, antitotalitarias y anticoloniales, las poéticas de estas autoras poseen una profundidad filosófica inusual en el panorama de la poesía hispánica contemporánea, que parece tener, no obstante, una raíz en la tradición

poética del país, como tratamos de demostrar en la primera parte de esta investigación, en el análisis de la poesía de Wiethüchter en relación con la tradición literaria boliviana. Aun así, no podría decirse de estas poéticas que “piensen” o manifiesten simplemente ideas o conceptos abstractos, filtrados por la teoría literaria o la filosofía misma, como si fueran la preconcepción del poema. Más bien estamos ante escrituras que materializan sus propias lógicas, a la vez que estas se están reestructurando permanentemente durante la experiencia poética, que coloca en nuestro horizonte “mundanidades” distintas y desafiantes.

Cuestiones como dónde se encuentra el límite de la representación poética y hasta dónde es necesario que llegue, si es que es necesario someter la realidad a una suerte de sacrificio en favor de la realización de la idea de “obra”, ocupan un importante papel en el desarrollo de sus imágenes y en la disposición de los objetos, que empiezan a aparecer con “intención” y “agencia” propias. La idea de la finitud en el pensamiento, en la reflexión poética y en la representación es crucial, puesto que, al mismo tiempo que el lenguaje procura constantemente rozar su propio límite, pues el sentido se persigue “fuera” de él, entre los “pliegues” de un mundo que se abre al conocimiento de forma caprichosa, también se enfrenta a la idea de la muerte y de la ausencia.

Como la poética del “re-cordar” que Prieto señala en Cecilia Vicuña, ese hacer poético como quien maneja los hilos de un tejido común (247), las obras aquí analizadas establecen un nudo insalvable entre las palabras y los espacios, proponiendo la simultaneidad como una categoría de la experiencia sensible que desafía la lógica “aplastante” del mercado. Si las palabras, las cosas, los cuerpos, los espacios parecen tener en un común “la apariencia [...] de las relaciones sociales de producción como si estas [le] fuesen inherentes” (Rowe 212), la poesía debe asumir el problema de la representación como una forma más de mercantilización de la realidad. Tal y como afirma William Rowe, las poetas que hemos ido estudiando se encuentran entre esa corriente actual de la poesía hispánica que trastoca el “régimen de lo sensible” para

alterar la fetichización del objeto como mercancía, y se juegan el sentido poético en el orden de las apariencias. Así, pretenden devolverle al lenguaje su poder convocatorio de lo real, pero, como dice Rowe, “en el sentido [...] de lo más desprovisto de presencia simbólica” (213).

Aunque siempre se tratará “de ir más allá del espectáculo” (Rowe 218), ellas no lo harán, sin embargo, recurriendo a “una percepción sin selección” en la que lo sagrado va y viene en la forma de los objetos sensibles (215-216), sino que lo que va y viene como un rito sagrado es la relación entre cuerpos y objetos. En vez de poner el foco en los objetos en sí exclusivamente, como proponen las nuevas formas de materialismo, es en el choque entre la intención de la mirada y en la inevitable intención espacial o extensiva de las cosas donde las percepciones se juegan toda su capacidad política.

La poesía de estas autoras demuestra que la cualidad perspectiva del lenguaje puede desafiar cualquier orden impuesto de representación, hasta llegar, incluso, a una ética del silencio y de la ausencia, que respeta el derecho de las cosas a no ser representadas por completo.

Todas las poéticas que hemos ido viendo comparten una creencia profunda en la relación como única verdad que puede alcanzar el lenguaje, sin quedarse atrás en la experimentación con la imagen, mediante una inmersión espacial que transformará radicalmente su autopercepción y la percepción de los otros.

En la poesía de estas siete autoras analizadas, por tanto, la escritura se convierte en un rito de contacto entre una diversidad de cuerpos, objetos y entidades, procedentes de mundos distintos, que empiezan a hacerse sensibles en el espacio del poema. No obstante, ninguno de estos ritos puede repetirse, ninguno de ellos conduce a una imagen certera de un “nosotros”, debido a esa finitud del encuentro, que, por otra parte, es al mismo tiempo el énfasis de su singularidad.

En un mundo en el que el movimiento de los cuerpos y las cosas es cada vez más automatizado y controlado, provocando

que lo que encontramos como disponible ante nuestros sentidos sea siempre igual a lo normativo, la escritura puede reivindicarse como un haz de gestos e inclinaciones que hace posible una verdadera experiencia relacional de las cosas. Esta llegaría a través de las sensaciones inmediatas y en la comparecencia emocional ante paisajes y espacios plagados de formas sensibles, mediante el deslizamiento entre puntos de vista ontológicamente diversos, y, lo que es no es menos importante, a través de un sentido ético de la memoria histórica, que se encuentra esparcida en los lugares, las vestimentas, las voces, los objetos y la materia viva con los que convivimos diariamente.

---

---

## CONCLUSIONS

It is time to clarify some of the fundamental conclusions from this work. I began this research with the intuition that Bolivian poetry from recent decades holds unprecedented questions and discoveries, while also being another manifestation of some crucial issues of our historical time, as well as the country's history.

The starting point of my analysis, the poetry of Blanca Wiethüchter and its relationship to Bolivian poetic tradition, was almost like throwing a stone into the air, because, despite her being the most nationally and internationally recognized poet in the country, very few academic studies had established broader frameworks of interpretation that would allow a pathway to be drawn from her work for future generations. The first part of my work, which is more general, consisted of relating her poetic work—and as a critic and essayist specialized in the literature of the country—with the frameworks of Bolivian literary tradition. In this sense, we have discovered that her writing shows a strong tendency to connect with less canonical artistic forms that, in the Bolivian imagination, are associated with the indigenous world of the Andean region, such as textiles and dance, primarily.

That same intuition that led me to begin the analysis with Wiethüchter's work also made me suspect that the central issue that would run through her entire body of work had to do with the poetic construction of an image of the community, or of the common, which was inseparable from a particular conception of

space, colored by the nuances of Andean thought. Specifically, the relationship between the mechanics of Andean textiles and those of poetic montage led us to see in her poetry a way of generating space that challenges the representational logic of institutional or official language, placing the key to making certain communities visible —those at risk of disappearing— in the movement of the body.

Thus, the first chapter of this research has been a detailed analysis of Wiethüchter's complete poetic work, initially considering this dispositive or "montage" quality of her poetry and then attending to the way in which the representation of these communal forms approaches the structures of myth, of an original voice.

At this point, the flashes of her poetics became perceptible in many diverse works of later poets, whom I have continued to connect throughout this work, such as Vilma Tapia, Paura Rodríguez Leytón, Marcia Mogro, or Jessica Freudenthal. The need to link aesthetic forms to material conditions of crisis, in a context of generalized violence like that of Bolivia at the end of the 20th century and the beginning of the 21st, extends over time, showing its last reflections in the most significant recent poetry in this sense, such as that of Valeria Canelas or Emma Villazón.

The analysis of Wiethüchter's poetry, focused on the montage of images and the spatial arrangement of her language, ultimately led us to a phenomenological reading in which emotions appear **when** bodily contact is made in the poems, transforming the self-perception of lyrical subjectivity itself. In this way, we arrive at an identity-based vision of the common, which is drawn from the impressions of others, generating an image of the community described as *ch'ixi*, in Silvia Rivera Cusicanqui's terms. Wiethüchter's later collections reflected a concern for the totalizing tendency of mythic narration, resolving into an intermittent, sequential, and reversible expression of it, constantly interrupted by the intrusion of the real through scenes of everyday life. This strategy was further complemented by the oscillation between a singular voice and a plural, communal voice, in which the ima-

ges and symbols of the Andean world persist —what we call the “dance between worlds”— and which, in some way, lays the groundwork for one of the key elements that we have established as transversal in the work of the selected poets: the image of an “open world”, “mundanity”, or “world of worlds”, some of the ways we have referred to it.

At this point, certain fundamental aspects of a part of Bolivian poetry from the turn of the century were beginning to become visible, and from these, we analyzed the work of two very important poets from the generations following Wiethüchter’s: Vilma Tapia Anaya and Paura Rodríguez Leytón, both also from La Paz. The work of these two poets carries forward Wiethüchter’s attention to the construction of poetic atmosphere, intensifying the relationships between language and material reality, starting from the intimate experience of the body. Here, we already find that shared need among the poets we have analyzed: the need to “open the world”, pushing language to its epistemological limit.

Tapia and Leytón’s poetry, grounded in a certain expressive austerity and a crucial handling of ellipsis, placed the poetic gaze in a state of disorientation and receptivity to what is to come. Only by surrendering the senses to a total disorientation of space and time could objects and bodies, previously unnoticed, become visible on the poetic horizon. These objects and bodies brought with them the marks of a world in the making, on the verge of being grasped. At this point, it was essential to attend to the vegetal figures in Tapia’s poetry, whose forms and modes of existence permeated the world of the poetic voice, leaving in her language traces of bodily approaches and distances that began to outline transcendent spaces. This display of bodies eventually resulted in a clash of “mundanities”, to use Sara Ahmed’s terminology; a confusion in the conception of times, spaces, and gestures, both proper and improper, which materialized in the poetic style or calligraphy of the poet from La Paz through the tracing of diverse vital lines, whose inclinations and movements are made evident in the poem’s space. Thus, Tapia’s poetry, with its disoriented lines and moving vegetal

figures, constitutes a writing that primarily serves as a mode of appearance for a foreign body, a body as a surface where other bodies intersect, brush against each other, and ultimately separate.

Also intimate but focused on a blurred and confused “we”, Rodríguez Leytón’s poetry picks up on Blanca Wiethüchter’s concern with myth as a place of origin, where, however, this “we” now appears without a face or identity. This occurs because the body, as the finite organic matter linked to our subjectivity, becomes the limit to the abstract celebration of myth. Death thus takes on fundamental importance in Leytón’s work, establishing itself as that limit to thought, language, and even the notion of community. This emphasis, in a very *Nancyian* sense—if I may say so—highlights the singularity of that “we”, its “unrepeatable”, irreducible character.

If Tapia’s poetry engages in contemplative depth and the perception of the sensitive forms of a reality filled with plants and objects from other worlds, Leytón’s is understood as an inquiry into the temporal layers hidden in space, where the marks of past lives and invisible worlds now “weave” their way “through footprints” (Leytón *Pequeñas mudanzas*, 17).

In a much more direct way, the works of poets from La Paz, Marcia Mogro and Jessica Freudenthal, present the combination of a materialist reflection from a historical standpoint, one that maintains a focus on the relationship between the political, social, and economic events of their present and those of the colonial past, with a formal or aesthetic quest that illuminates a different approach to the sensible world. This comes at a time when, in the last few decades, we have been deeply immersed in both a crisis of perception and representation.

From here onward, experiences such as migration, precariousness, and the awareness of the fragility of national identities will carry significant weight in the poetry of these authors. In the case of Mogro and Freudenthal, who produced their most significant works after leaving Bolivia and living in other countries on the continent, writing will primarily become a historical crack in

which the legacies of capitalism and colonialism break through, taking the form of “approaches” or “encroachments”.

In Mogro’s work, the poetic voice encounters a group of women mourning the loss of their loved ones, while they weave, through their songs, various aerial spaces where they can exist. Beyond the systematic subjugation of their bodies, confined by labels such as “madwomen” or “hysterics”, these women invade Mogro’s language and fill it with natural elements to which their voices maintain a magical connection. This transforms the poems into an incantatory voice, a voice of a spell.

Through the appearance of elements from the Andean and Tierra del Fuego landscapes, which in her poetry adopt both a historical and mythical dimension simultaneously, Mogro establishes a link between these women—who seem to be witches—and the indigenous women who were persecuted, violated, and, in many cases, murdered during colonization.

The peak moment of these “encroachments” is experienced in the poems when the poetic voice delves into Tierra del Fuego, to the south, in Chilean Patagonia. The landscape suddenly unveils the history of the Selk’nam and the Kawéskar, ancient tribes who inhabited these territories until the mid-20th century, when they were practically exterminated by various groups from both national and international oligarchies, sold to the market. The archival work and the confrontation with a landscape that breathes beauty, pain, and silenced wounds become poetic material in what would become Mogro’s most political works.

Thus, the analysis of *Restos de un cielo* (2011) led us directly to the voices of the Selk’nam, lost among mountains, skins, and objects of their forsaken world, which are exposed and contrasted with images of bodies before, during, and after persecution.

Guided by the idea that the denunciation of these old “enclosures” is the awareness that their logics persist under the form of new enclosures created by the global capitalist system, I began reading *Demo* (2011) by Jessica Freudenthal from this perspective, linking the work of both poets. My reading focuses primarily on

their assertion that there is a strong crisis in the representation of collective identities, in a context where Bolivia seemed to have resolved this conflict with the rise of the Movement for Socialism to government. The problem of enclosures as an economic and social strategy shifts in the book toward the violent construction of the idea of the Bolivian nation-state, establishing bridges between the colonial past, the recent history of coups and social uprisings in the country, and the conceptualization of the modern Western subject, under which an entire literary culture and forms of writing subordinate to capital are built.

In this sense, the readings of Silvia Rivera Cusicanqui, critiquing the neocolonial turn of Evo Morales's government, and Jean-Luc Nancy, analyzing the relationship between the myth of identity and the establishment of a totalitarian metaphysics of the subject and community, parallel to the rise of the capitalist system, have been key. This system would dominate philosophical reflection in modern societies.

However, without renouncing the idea of a possible community, we concluded that Freudenthal, in her fragmentary and dispersed book—also filled with visual poems—draws the image of a crowd marching together and in disarray “towards nowhere” (*Demo*, n.p.). A community in motion, open to confronting and connecting with its historical wounds, reclaiming sadness, rage, and love for loved ones as “counter-logics” that challenge the market strategies allied with the most oppressive forms of colonialism; the kind that can be absorbed by the supposedly emancipatory structures of identity thought.

With all these readings in mind, we finally turned to the poetic works of Santa Cruz poet Emma Villazón and La Paz poet Valeria Canelas, each with two poetry collections. However, in Villazón's case, the latest one, *Temporarias y otros poemas* (2016), is a posthumous publication, left unfinished by the poet. Despite the evident differences in their styles—Villazón tending towards hermeticism and ungrammaticality in her expression, in contrast with Canelas's narrativity and clarity—there are central aspects they

both share, such as a tendency to direct language towards matter, making the poetic space once again a phenomenological space, where diverse objects and bodies appear, particularly animal and plant bodies, which are closely related to humans.

The question of matter as the core of their poetic expression, which results in two forms of writing—one more “transparent” and the other “darker”—has been a key part of our analysis. We focused on how things appear in the poems, as well as their appearance or form, to ultimately determine how these poetics position themselves with respect to matter as a manifestation of otherness or difference. My reading of both works emphasizes their implicit critique of the idea of an immanent appearance of objects, bodies, and various forms of life—that is, an appearance that projects the emancipatory desires of a fragmented and dispersed poetic self, deprived of its own bodily gestures.

Thus, I have tried to clarify how their poetics proclaim a new form of appearance for the “other”, one that challenges the representative logic of mimesis and aims to surpass the displaced image of metaphor as the pinnacle or essence of original, avant-garde poetry. Through an analysis that attends to the sensations triggered by contact with matter, we propose in their works a broader mode of appearance, where a multiple and real experience of relationships with others also fosters new inclinations and affective gestures, which ultimately represents the central concern of all the poets analyzed in this research.

In this sense, Villazón’s poetry shows a latent proximity to Amerindian perspectivism and multinaturalism, where the material and bodily experience of animals and other non-human entities evokes a space in which a particular affective world can be appreciated. The habitual confusion in Villazón’s poetry between animal and human forms, skins, and sensations is brought to the linguistic level of her poetic expression, manifesting a longing for originality that envelops her writing in a mythical aura. However, once again, the form of myth that takes shape in her poems distances itself from an understanding of it as the origin of identity, creating

instead an open image of the world, in which singular forms evoke their ontological distinctions in every gesture, every manifestation of skin, whether sound or visual.

A similar phenomenon occurs in Canelas's poetry, where different species, especially animals and plants, begin to appear in the sensitive horizon of the poetic voice, disturbing its self-perception as part of a community whose destiny is suddenly uncertain. However, the poetic perspectivism also found in her poetry places us, in many cases, in front of creatures "that do not want to be discovered", which shifts the direction of the poem toward that "outside" world, a tangled and multiple realm of species and types of matter. This reflection centers on the material conditions in which we relate to each other and to the rest of the objects, bodies, and surfaces.

Thus, Canelas's poetry picks up on the political thread that runs through all the poetics we have studied, emphasizing the perspective of the lyrical voice as a migrant, working-class Bolivian woman, while linking this to the difficult material conditions in which different species struggle for survival on the planet. Her perspective, situated between Bolivia and Andalusia—two territories subjected to identity struggles, economic extractivism, and class oppression—depicts shared emotions that go beyond a notion of the common based on a perception of a world enclosed by immanence.

On the contrary, the "common" that her words and the gestures of these entities (animals, plants, spatial and architectural forms) sketch out is open to reciprocity and ontological diversity, whose language is momentarily shared through a performative approach to emotions and affect. The "brown commons"—to use José Esteban Muñoz's term—places the representational function of language or a defined "us" in the background, prioritizing an ethics of particular ways of being and feeling.

Eduardo Milán has already referred to the poetics of the present as forms of writing that present a "condition of exile", meaning they involve a "banishment from the dominant language

ge” (14). Similarly, Otmar Ette and Julio Prieto pointed out in the preface to their monograph on “poetics of the present” that most of these poetics focus on nomadism and movement in the contemporary world, which translates into a “poetics of movement” (13).

Throughout this work, I have tried to demonstrate that the poetics of these seven authors —Blanca Wiethüchter, Vilma Tapia, Paura Rodríguez Leytón, Marcia Mogro, Jessica Freudenthal, Emma Villazón, and Valeria Canelas— are firmly rooted in the present, while simultaneously drawing incessant constellations concerning the past, whether specific historical periods of Bolivian history or remote, indeterminate times. In addition to clearly expressing anti-war, anti-totalitarian, and anti-colonial stances, the poetics of these authors possess an unusual philosophical depth in the landscape of contemporary Hispanic poetry, which, however, seems to have roots in the country’s poetic tradition, as we tried to demonstrate in the first part of this research through the analysis of Wiethüchter’s poetry in relation to the Bolivian literary tradition. Even so, it cannot be said that these poetics simply “think” or express abstract ideas or concepts filtered through literary theory or philosophy as if they were preconceived notions of the poem. Rather, we are dealing with writings that materialize their own logics, while these are constantly being restructured during the poetic experience, which places before us distinct and challenging “mundanities”.

Issues such as where the limits of poetic representation lie and how far it is necessary to push them —whether it is essential to subject reality to some form of sacrifice in favor of achieving the idea of “the work”— play an important role in the development of their images and in the arrangement of objects, which begin to appear with their own “intention” and “agency.” The idea of finitude in thought, in poetic reflection, and in representation is crucial, since, while language constantly strives to touch its own limits (as meaning is sought “outside” it, in the “folds” of a world that opens itself to knowledge in a capricious way), it also faces the idea of death and absence.

As in the poetics of “re-membering” that Prieto highlights in Cecilia Vicuña —this poetic act, like one handling the threads of a common weave (247)—, the works analyzed here establish an insurmountable knot between words and spaces, proposing simultaneity as a category of sensuous experience that challenges the “crushing” logic of the market. If words, things, bodies, and spaces seem to have in common “the appearance [...] of the social relations of production, as if they [were] inherent to them” (Rowe 212), then poetry must confront the problem of representation as another form of the commodification of reality. As William Rowe states, the poets studied are part of that current trend in Hispanic poetry that disrupts the “regime of the sensible” to alter the fetishization of objects as commodities, and they stake the poetic meaning in the realm of appearances. Thus, they seek to return to language its power to summon the real, but, as Rowe says, “in the sense [...] of the most deprived of symbolic presence” (213).

Although it will always be “about going beyond the spectacle” (Rowe 218), they do not do this, however, by resorting to “a perception without selection,” in which the sacred goes back and forth in the form of sensible objects (215-216). Rather, what goes back and forth as a sacred rite is the relationship between bodies and objects. Instead of focusing exclusively on the objects themselves, as proposed by new forms of materialism, it is in the clash between the intention of the gaze and the inevitable spatial or extensive intention of things where perceptions play out their full political potential.

The poetry of these authors demonstrates that the perspectival quality of language can challenge any imposed order of representation, even leading to an ethics of silence and absence, one that respects the right of things not to be fully represented.

All the poetics we have reviewed share a profound belief in the relationship as the only truth that language can reach, without falling behind in experimenting with the image, through a spatial immersion that radically transforms self-perception and the perception of others.

In the poetry of these seven authors analyzed, then, writing becomes a rite of contact between a diversity of bodies, objects, and entities from different worlds, which begin to become sensitive in the space of the poem. However, none of these rites can be repeated, none of them lead to a definitive image of a “we”, because of the finitude of the encounter, which is, at the same time, an emphasis on its uniqueness.

In a world where the movement of bodies and things is increasingly automated and controlled, causing what we encounter as available to our senses to always conform to the normative, writing can reclaim itself as a bundle of gestures and inclinations that makes possible a true relational experience with things. This experience would come through immediate sensations and emotional encounters with landscapes and spaces filled with sensitive forms, through the sliding between ontologically diverse points of view, and, perhaps most importantly, through an ethical sense of historical memory, which is scattered across the places, clothes, voices, objects, and living matter with which we daily coexist.



---

---

# BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- AHMED, Sara. "Collective Feelings: Or, the Impressions Left by Others". *Theory, Culture & Society* 21 2 (2004): 25–42.
- AHMED, S. 2006. *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra Edicions, 2019.
- ANDERSON, Benedict. 1983. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ANTEZANA J., Luis H. "Panorama de la narrativa y poesía bolivianas". *Revista Iberoamericana* LIX 164-165 (julio-diciembre) (1993): 577-591.
- ANTEZANA J., Luis H. "Umbral". *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Vol. I. Coord. Blanca Wiethüchter. La Paz: Fundación PIEB, 2002.
- ANTEZANA J., Luis H. "Literatura boliviana: límites y alcances". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 44 (1985): 129-135.
- ARNOLD, Denise.Y., ESPEJO, Elvira. y YAPITA Juan D. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: Plural Editores, 2007.
- ARNOLD, Denise Y. (Coord.). "Los textos andinos". *El rincón de las cabezas: Luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2005.
- BATAILLE, Georges. 1973. "Teoría de la religión". *Teoría de la religión y el culpable*. Madrid: Penguin Random House, 2018. 19-104.
- BELTING, Hans. "Imagen, médium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología". 2005. *Cuadernos de Información y Comunicación* 20 (2015): 153-170.
- BENJAMIN, Walter. 1955. *Parque central*. Madrid/ Santiago: Metales pesados, 2014.
- BENNETT, Jane. 2020. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2022.
- BLANCHOT, Maurice. 1955. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 2019
- BRAIDOTTI, Rosi. 1994. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

- BUZZATTI, Gabriela y Salvo, Anna. *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Madrid: Cátedra-Instituto de la Mujer-Universidad de Valencia, 2001.
- CAJÍAS, Dora. “Historias literarias e historias de la literatura en Bolivia: Un proceso a medio camino”. *Revista Nuestra América* 3 36 (enero-julio) (2007): 25-35.
- CAMARGO, Edmundo. *Obras completas*. La Paz: Nuevo Milenio, 2002.
- CANO Cubillos, Rocío. “Viaje y umbral: desde el canon a la ruptura en la poesía chilena escrita por mujeres”. *Y por mirarlo todo, nada veía: redes, transferencias y escrituras globales en la literatura hispanoamericana*, Martínez Martínez, Laura et. al (Coord.). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2021. 153-174.
- CANELAS, Valeria. *Escribir sobre el cemento*. Cáceres: Liliputienses, 2023.
- CANELAS, Valeria. *Maquinería*. Almería. RaVeNsWoOd Books Editorial, 2016.
- CATEPILLAN Tesi, Tomás. “La República de la Raza. Política indígena y brujería en el Chile del siglo XIX”. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 13 (2019): 84-107.
- CARVALHO, Homero. *Antología. La poesía del siglo XX en Bolivia: donde la nieve y los ríos son míticos*. Madrid: Visor, 2015.
- CARRETERO, Ángel E. “La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea”. *Política y sociedad* 43 2 (2006): 107-126.
- CEGARRA, José. “Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales”. *Cinta Moebio* 43 (2012): 1-13.
- CERRATO de Juarroz, Laura. “El desnombrar en la poesía moderna” (tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1983.
- CHACHAKI, Waskar Ari. 2014. “Construyendo la Ley de Indios: un proceso de descolonización en Bolivia”. *Antología del pensamiento crítico boliviano contemporáneo* Coords. Silvia Rivera Cusicanqui y Virginia Ayllón Soria. Buenos Aires: CLACSO, 2015. 211-240.
- CHAPMAN, Anne. 1972. *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*. Santiago de Chile: Taller Experimental Cuerpos Pintados, 2002.
- COCCIA, Emanuele. 2016. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELAP)- Latinoamericana Ediciones, 2003.
- DAHER CANEDO, Gary. *En busca de la piedra y el agua*. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera, 2005.
- DE BENITO, Iris. “Narrativas del *akelarre*: condiciones de posibilidad para lo fantástico en la relectura feminista de la caza de brujas”. *Brumal* 12 1 (2024): 175-197.
- DEBORD, Guy. 1967. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 1971.

- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- DI VERSO, Laura. “5 poemas de Escribir sobre el cemento, de Valeria Canelas”. *Zenda*, 26 de enero de 2024. Disponible en: <https://www.zendalibros.com/5-poemas-de-escribir-sobre-el-cemento-de-valeria-canelas/>. Consultado el 20/08/2024.
- DUARTE, Mauricio. “Blanca Wiethüchter: des-nombrando el paisaje”. *Contrarrativas del paisaje en cuatro actos* (tesis doctoral). Universidad de Pittsburgh, Pensilvania, 2010. 185-209.
- ESPINOSA, Santiago. “Los rostros de las olas. Poetas bolivianos de las últimas generaciones”. *Poesía en Bolivia (1990- 2023)*. Ed. Mónica Velásquez Guzmán. Manicure, 2024. 17-32. Edición digital.
- ETTE, Omar y Julio Prieto (eds.). *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016.
- FACIABÉN Lago, Jéssica. “Dolor de ser y no ser tú”. *El cuerpo en juego: cartografía conceptual y representaciones en las producciones culturales latinoamericana*. Eds. Marie-Agnès Palaisi y Meri Torras. Toulouse: Mare & Martin, 2014.
- FEDERICI, Silvia. 2004. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- FEDERICI, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2018.
- FEDERICI, Silvia. 2012. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños, 2013.
- FEDERICI, Silvia. 2019. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2020.
- FEMENÍAS, María Luisa. “Cuerpo de mujer migrante: mensaje cifrado de la violencia global”. *El cuerpo en juego: cartografía conceptual y representaciones en las producciones culturales latinoamericanas*. Eds. Marie-Agnès Palaisi y Meri Torras. Toulouse: Mare & Martin, 2014. 21-43.
- FREUDENTHAL Ovando, Jessica. 2009. *Demo*. La Paz: Plural Editores, 2011.
- FREUDENTHAL Ovando, Jessica et al. “Prólogo”. *Cambio climático. Panorama de la joven poesía boliviana*. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2009. 5-13.
- FOUCAULT, Michel. 1975. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- GARCÍA Faet, Berta. “La poesía de Emma Villazón. Figuras alternativas de hijas y niños: sin padres, sin patrias, sin patrón”. *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Ed. Erika Martínez. Madrid: Iberoamericana, 2020. 225-246.
- GARCÍA, Luis I. “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes”. *Aisthesis* 61 (2017): 93-117.
- GARGALLO, Francesca. “Feminismo Latinoamericano”. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 12 28 (2007): 17-34. Recuperado en 17 de junio de 2024, de [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1316-37012007000100003&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012007000100003&lng=es&tlng=es). Consultado 12/03/2023.

- GARGALLO, Francesca. 2003. *Ideas feministas latinoamericanas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.
- GALINDO, María. *Feminismo bastardo*. La Paz: Mujeres Creando, 2021.
- GALINDO V., Óscar. "Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29 58 (2003): 193-213.
- HARAWAY, Donna. 1991. *Manifiesto Cyborg*. Madrid: Kaótica Libros, 2020.
- HARMAN, Graham. "The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism". *New Literary History* 43 2 (Spring 2012):183-203.
- HERNÁNDEZ Navarro, Miguel A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2012.
- HUBERMAN, Georges D. *Cuando las imágenes toman posición*. 2008. Madrid: A. Machado Libros, 2013.
- HUBERMAN, G.D. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- KIYA, Iris. 2020. *Reconstrucción del padre*. La Paz: Sietemesinos Colección, 2021.
- KWON Mun, Nam. "La problemática transición boliviana hacia la época postneoliberal: el caso de la economía comunitaria". *Revista de Estudio Sociales* 54 (2015): 25-38.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mirando a lo lejos*. Buenos Aires: Emecé, 1986.
- MA, Min-Qian. "The Sound Shape of the Visual: Toward a Phenomenology of an Interface". *The Sound of Poetry/ The Poetry of Sound*. Eds. Marjorie Perloff y Craig Dworkin. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2009. 249-269.
- MALLÉN, Enrique. "El 'neobarroco' latinoamericano y la 'poesía del lenguaje' estadounidense". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38 76 (2012): 51-80.
- MASIELLO, Francine. "Cuerpo y materia: una lectura de la poesía contemporánea argentina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38 76 (2012): 143-172.
- MARIACA ITURRI, Guillermo. "Los cuerpos en el aire. Ensayo bailado en torno a tres danzas cholas". *Construcción y poética del imaginario boliviano*. Ed. Josefa Salmón. La Paz: Plural Editores, 2005.
- MARTÍNEZ, Erika. "*Hacer aguas* o la materia decible del poema en América Latina y España". *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Ed. Erika Martínez. Madrid: Iberoamericana, 2020. 17-46.
- MIGNOLO, Walter. "La opción descolonial". *Revista Letral* 1 (2008): (1-22). Universidad de Granada.
- MILÁN, Eduardo. "Exilio como crítica, poema como exilio: momentos de cruce y desaparición desde la poesía latinoamericana, aproximadamente". *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Eds. Omar Ette y Julio Prieto. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016. 71-82.

- MITRE, Eduardo. *El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos de Bolivia*. Caracas: Monte Ávila, 1988.
- MITRE, E. *De cuatro constelaciones*. La Paz: Fundación BHN, 1994.
- MIYAZAKI, Hayao, dir. *Nausicäa del Valle del Viento*. Studio Ghibli, 1984. Film.
- MOGRO, Marcia. *Semiramis 16 (MG)*. Santiago de Chile: Documentas/Caja Negra, 1988.
- MOGRO, Marcia. *Los jardines colgantes*. La Paz: El Hombrecito Sentado, 1995.
- MOGRO, Marcia. *Restos de un cielo*. La Paz: Plural, 2011.
- MONASTERIOS P., Elizabeth. "Poéticas del conflicto andino". *Revista Iberoamericana* LXXIII 220 (julio-septiembre 2007): 541-561.
- MONASTERIOS P., Elizabeth. "Hacia la comprensión del Imaginario Poético en la obra de Blanca Wiethüchter" (tesis doctoral). Universidad de Ottawa, Canadá, 1987.
- MONTES Romera, Laura. "Cuerpos que se anudan y cambios que se traman en la poesía de Blanca Wiethüchter". *Bulletin of Spanish Studies*, 99 3 (2022): 507-529.
- MURRAY Schafer, Raymond. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013.
- MUÑOZ, José Esteban. *El sentido de lo marrón. Performance y experiencia racializada del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2023.
- NANCY, Jean-Luc. 1992. *Corpus*. Madrid: Arena, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. 1986. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena, 2001.
- ORDOÑEZ, Monstserrat. "La poesía de Blanca Wiethüchter". *Revista Iberoamericana* LII 134 (enero-marzo 1986): 197-206.
- PADILLA, José Ignacio. *El terreno en disputa es el lenguaje*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- PALLASMAA, Juhani. "Tocando el Mundo: Espacio vivencia, visión y hapticidad". *Arquitecturas del Sur* 36 (2009): 80-93.
- PAREDES, Julieta y Comunidad Mujeres Creando Comunidad. *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*. La Paz: El Rebozo, 2010.
- PAZ Soldán, Alba M<sup>a</sup>. "Prólogo". *Lentitud*. Vilma Tapia Anaya. La Paz: Plural Editores, 2021. 7-9.
- PRIETO, Julio. "Hilos transversales: nomadismos en la poesía de Cecilia Vicuña". *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Eds. Omar Ette y Julio Prieto. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016. 237-258.
- PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- QUIROGA Díaz, Natalia y Verónica Gago. "Una mirada feminista de la economía urbana y los comunes en la reinención de la ciudad". *Economía feminista. Desafíos, propuestas, alianzas*. Eds. Carrasco Bengoa, Cristina y Díaz Corral, Carmen. Buenos Aires: Madreselva, 2018. 77-111.
- RANCIÈRE, Jacques. 2004. "Políticas de la estética". *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual, 2012. 27-59.

- RANCIÈRE, Jacques. 2011. *Aisthesis*. Santander: Shangrila, 2014.
- RIVERA Cusicanqui, Silvia. *Mito y desarrollo en Bolivia. El giro colonial del gobierno del MAS*. La Paz: Plural Editores, 2015.
- RIVERA Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- RIVERA Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2018.
- RIVERA Rodas, Óscar. 1991. "La modernidad y sus hermenéuticas poéticas. Poesía boliviana del siglo XX". *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Bolivia. Colombia. Ecuador. Perú. Venezuela* [1999]. Eds. Poöppel, Hubert y Gomes, Miguel. Madrid: Iberoamericana, 2008. 169-183.
- RODRÍGUEZ García, Huascar. "Tres usos de la "mitología" andina: Wiracocha-Tunupa, la no explotación del Cerro Rico en Potosí y Tata Santiago". *Maguaré* 21 (2007): 217-239.
- RODRÍGUEZ Leytón, Paura. *Pez de piedra*. La Paz: Plural Editores, 2007.
- RODRÍGUEZ Leytón, Paura. *Ritos de viaje*. Letralia, 2007. Edición digital.
- RODRÍGUEZ Leytón, Paura. *Como monedas viejas sobre la tierra*. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera, 2012.
- RODRÍGUEZ Leytón, Paura. *Pequeñas mudanzas*. La Paz: Plural, 2017.
- ROWE, William. "Mercancía y la imagen como incisión: lectura de Héctor Viel Temperley". *Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Eds. Omar Ete y Julio Prieto. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016. 211-222.
- SALOMONE, Alicia. "Destellos neobarrocos en Chile y en la poesía de mujeres chilenas". *Gramma* 32 66 (2021): s.p.
- SÁENZ, Jaime. 1973. "Recorrer esa distancia". *Poesía reunida*. La Paz: Plural Editores, 2015. 235-59.
- SÁENZ, Jaime. 1975. "Prólogo a Asistir al tiempo (1975)". *Antología del pensamiento crítico boliviano contemporáneo*. Coords. Silvia Rivera Cusicanqui y Virginia Aillón Soria. Buenos Aires: CLACSO, 2015. 97-100.
- SANJINÉS C., Javier. 1992. *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2017.
- SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- TAPIA, Luis. 2002. "Abigarramiento y ambigüedad morfológica". *Construcción y poética del imaginario boliviano*. Ed. Josefa Salmón. La Paz: Plural Editores, 2005.
- TAPIA Anaya, Vilma. 1995. *Corazones de terca escama*. La Paz: El Hombrecito Sentado/ Plural editores, 2004.
- TAPIA Anaya, Vilma. *El agua más cercana*. La Paz: Gente Común, 2008.
- TAPIA Anaya, Vilma. *La fiesta de mi boda*. La Paz: Plural editores, 2006.
- TAPIA Anaya, Vilma. *La hierba es un niño*. La Paz: Plural editores, 2015.
- TAPIA Anaya, Vilma. *Lentitud*. La Paz: Plural, 2021.

- TERÁN, J. Antonio. "Prólogo". *Como monedas viejas sobre la tierra*. Paura Rodríguez Leytón. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera, 2012. 7-12.
- VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica. *Antología de la poesía boliviana. Ordenar la danza*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2004.
- VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica. *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*. México D.F.:El Colegio de México, 2009.
- VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica. "Javier Sanjinés, un ensayista tras la forma". *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. Javier Sanjinés. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2017. 13-44.
- VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica. "Otros nombres en tu palabra se estaban". *Obra Completa*. Blanca Wiethüchter, Vol I. La Paz: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia/ Fundación del Banco Central de Bolivia/ Embajada de la República Federal de Alemania, 2017. xxxi-iv.
- VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica. "Polifonía poética". La Paz: *Cuadernos de literatura* 28, 1999.
- VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica. "Un paseo por la poesía boliviana de cambio de siglo". *Nuestra América* 3 (Ene-Jul 2007): 37-52. Universidade Fernando Pessoa.
- VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica. 2011. "Una lectura de la poesía boliviana en democracia (1983-2009)". *La literatura boliviana contemporánea y la cultura de la democracia: novela, cuento y poesía*. Eds. Cárdenas, Cleverth y Rocha, Omar. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés. 111-161.
- VILLAZÓN, Emma. 2013. *Lumbre de ciervos*. Barcelona: Ultramarinos Editorial, 2019.
- VILLAZÓN, Emma. *Temporarias y otros poemas*. La Paz: Perra Gráfica Taller, 2016.
- VILLENA ALVARADO, Marcelo. "Réquiem para un modelo: hueco y experiencia literaria en la obra de Blanca Wiethüchter". *Cahiers du CRICCAL* 2 34 (2006): 157-165.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena". *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Eds. Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro. Perú: Tarea Gráfica Educativa, 2004. 37-79.
- WIETHÜCHTER, Blanca. *Ángeles del miedo*. La Paz: Plural Editores, 2005.
- WIETHÜCHTER, Blanca. 1975. "Asistir al tiempo". *La piedra que labra otra piedra* (antología). La Paz: El Hombrecito Sentado, 1998. 253-270.
- WIETHÜCHTER, Blanca. 1989. "En los negros labios encantados". *La piedra que labra otra piedra* (antología). La Paz: El Hombrecito Sentado, 1998. 139-167.
- WIETHÜCHTER, Blanca. *El rigor de la llama*. Cochabamba: Simón I. Patiño, 1994.
- WIETHÜCHTER, Blanca. "Estructuras del imaginario en la obra poética de Jaime Sáenz". *Obra poética*. Jaime Sáenz. La Paz: Sesquicentenario de la República, 1975. 267-423.

- WIETHÜCHTER, Blanca. 1992. "El verde no es un color". *La piedra que labra otra piedra* (antología). La Paz: El Hombrecito Sentado, 1998. 107-135.
- WIETHÜCHTER, Blanca (Coord.). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Vol. 2. La Paz: Fundación PIEB, 2002.
- WIETHÜCHTER, Blanca. *Ítaca*. La Paz: El Hombrecito Sentado, 2000.
- WIETHÜCHTER, Blanca. 1995. "La lagarta". *La piedra que labra otra piedra* (antología). La Paz: El Hombrecito Sentado, 1998. 33-52.
- WIETHÜCHTER, Blanca. "Literatura y lenguaje". *Obra completa*. Ed. Mónica Velásquez, Vol IV. La Paz: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia/ Fundación del Banco Central de Bolivia/ Embajada de la República Federal de Alemania, 2017. 225-233.
- WIETHÜCHTER, Blanca. *Luminar*. La Paz: Plural Editores, 2005.
- WIETHÜCHTER, Blanca. *Madera viva y árbol difunto*. La Paz: Altiplano Ediciones, 1982.
- WIETHÜCHTER, Blanca. "Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano". *Letras bolivianas y cultura nacional*. Ed. Alba María Paz Soldán. Revista Iberoamericana LII 134 (1986): 165-180.
- WIETHÜCHTER, Blanca. 1997. "Qantatai (iluminado)". *La piedra que labra otra piedra* (antología). La Paz: El Hombrecito Sentado, 1998. 13-32.
- WIETHÜCHTER, Blanca. 1978. "Travesía". *La piedra que labra otra piedra* (antología). La Paz: El Hombrecito Sentado, 1998. 237-252.
- WIETHÜCHTER, Blanca. 1978. "Travesía". *Obra completa*. Ed. Mónica Velásquez, Vol I. La Paz: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia/ Fundación del Banco Central de Bolivia/ Embajada de la República Federal de Alemania, 2017. 47-89.
- WILLIAMS, Carlos William. *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen, 2017.
- ZAPATA, Laura. "Cuando toco el Kultrún: tras la escritura etnográfica". *Feminismos y poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Comps. Karina Bidaseca y Vanesa Vásquez. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011. 379-395.
- ZAVALETA Mercado, René. *Lo nacional-popular en Bolivia*. México: siglo veintiuno, 1986.

---

---

# AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría podido desarrollarse sin el cariño y el apoyo de muchas personas, posiblemente ni yo misma, por descuido, pueda mencionarlas a todas. Algunas de ellas han sido partícipes en mi proceso de investigación y de escritura ofreciéndome ayuda en los momentos más complicados, cuando debía atravesar la incertidumbre de enfrentarme a mis propias ideas y el camino parecía muy oscuro.

Quisiera darle las gracias, en primer lugar, a mi querido director, Ángel Esteban, que ha mostrado una gran paciencia conmigo, así como me ha dado la libertad que necesitaba para desarrollar mi trabajo durante los últimos años de la investigación. También quiero darle las gracias a mi querida profesora Erika Martínez; inspiración, guía y apoyo fundamental desde el comienzo de mi formación como investigadora de literatura latinoamericana, así como a mi querida compañera y amiga Elisa Cabrera, por la generosidad en todos los sentidos posibles, por poner a mi disposición su brillantez académica y por ser un ejemplo de constancia y esfuerzo.

Gracias a Rocío Cano, amiga que me asesoró en cuestiones importantes de cara a mi viaje a Bolivia, así como me puso en contacto con Iris Kiya, quien también se convirtió en una amiga. Gracias a Santiago Rothe, Lucía Rothe y Jessica Freudenthal y su familia por el calor y por la generosidad; nunca olvidaré las conversaciones sobre poesía que mantuvimos durante ese breve tiempo, la excursión que hicimos juntas a lago Titicaca ni los consejos

que me dieron en un momento muy complicado para mí a nivel personal y académico. Gracias a mis caseros en La Paz, Rocío y Luis, por el cuidado y la amabilidad que me mostraron durante el tiempo que estuve viviendo allí. Gracias también a la Dra. Mónica Velásquez, quien me recibió, atendió y asesoró con una educación y generosidad envidiables.

Quisiera agradecer también a mis queridas amigas: María, Rosa, Blanca, Leira, Marlo, Celia, Nicole, Víctor, Taimi, María Helena, Ana, Markel: a Dora, por todos los abrazos que me ha dado en el momento justo; a mi familia; y, por último, a José por sostenerme emocionalmente y por hacer que esta etapa haya sido mucho menos aterradora de lo que podría haber sido. Con vuestro cariño, esta experiencia ha sido más rica y hermosa, y me habéis mostrado, probablemente sin saberlo, los caminos que han ido determinado mi propia labor como investigadora.

Gracias de nuevo, y por último, a mi querida María García, por la preciosa maquetación de esta tesis.

La poesía boliviana del último cambio de siglo merece ser atendida por la crítica literaria internacional, así como exige una mayor circulación que le permita ser estudiada tanto en el continente americano como en Europa. Desde mediados del siglo XX, la poesía escrita por mujeres destacará en el panorama del país por su carácter innovador y por su calidad, siendo Blanca Wiethüchter una de las figuras más relevantes en la literatura del cambio de siglo, con una extensa obra poética y ensayística que determinará algunas de las claves analizadas en esta investigación como puntos de encuentro entre poéticas posteriores muy distintas entre sí. A partir de una serie de problemáticas que entrelazan elementos estéticos, políticos, filosóficos, históricos y sociales, esta tesis se propone establecer un marco de lectura común ante una serie de obras producidas por distintas poetas bolivianas entre los años 80 y la actualidad. Ellas son: Blanca Wiethüchter, Vilma Tapia Anaya, Paura Rodríguez Leytón, Marcia Mogro, Jessica Freudenthal, Emma Villazón y Valeria Canelas. La idea principal que se tratará de defender aquí es la de que sus poéticas proponen figuraciones de la comunidad sostenidas en la imagen de un *mundo abierto*, que desafía ciertas lógicas vinculadas a los pensamientos totalitarios y al neoliberalismo, mediante la concepción del poema como un espacio donde la percepción de la realidad puede transformarse, y con ella, nuestro lenguaje en común.

