

# LA POESIA DE BLANCA WIETHÜCHTER \*

POR

MONTSERRAT ORDOÑEZ  
*Universidad de los Andes, Colombia*

La conciencia de una palabra-cuerpo, no reflejo de vida, sino parte de ella, convierte a la escritura en un trabajo de tierra y tinta con el que se hace el mapa y el calendario de nuestra vida y de nuestra muerte. Y este escribir haciendo historia parece que fuera el proyecto poético de Blanca Wiethüchter, evidente ya en los títulos de sus libros, que sugieren espacios, viaje, historia y reversibilidad de vida y muerte.

Estos cuatro libros no parecen haber sido escritos para ser leídos ni comentados en secuencia, con una actitud de progresión o direccionalidad: ediciones desiguales que, sin remedio, revelan secretos sobre los textos que contienen y que sugieren ese crecimiento casi orgánico y algo anárquico (en términos de las grandes editoriales) de las publicaciones, que, más que el sello editorial, reflejan la mano del autor/a. Resaltan, por ejemplo, los dibujos sospechosamente integrados al texto, como las evocaciones de La Paz, la muerte y los sapos de una cosmogonía indígena en los dibujos de Luis Zilveti, de *Madera viva y árbol difunto*, o los contradictorios de Jaime Sáenz: esquemáticos muros perforados en *Travesía* y restos de un complejo buque naufrago encontrado debajo de la almohada en *Territorial*.

La densidad de los poemas también varía. *Travesía*, en 1978, reúne veintiséis epígrafes y poemas en 92 páginas, una larga producción que parece haberse, finalmente, cristalizado bajo este nombre de paso. En el extremo opuesto está *Noviembre 79*, una pequeña publicación de 16 páginas y seis cortos poemas de asombro («Sensible a la luz / la sangre otra vez / estupefacta»), interrogación («¿Será ésta la herida que nos nombra

---

\* *Travesía* (La Paz, 1978); *Noviembre 79* (La Paz: Ediciones Piedra Libre, 1979); *Madera viva y árbol difunto* (La Paz: Ediciones Altiplano, 1982); *Territorial* (La Paz: Ediciones Altiplano, 1983).

pueblo?») y dolor («Se despeña / la sangre / tibia / fría»). La desolación y el horror no excluyen la plenitud, la solidaridad y el deseo de una memoria que se oponga a las ciegas repeticiones de la historia:

En este juego de rotaciones obstinadas  
se tensan hostiles los polos de nuestra memoria

(Noviembre 79)

El bautismo de sangre le ha dado nombre al pueblo y debe darle también esta hostil memoria. En su brevedad, *Noviembre 79* sugiere temas e imágenes que recurrirán en los próximos libros o que persisten en *Travesía*.

El libro *Travesía* resulta un tanto extraño, con una estructura deliberadamente caótica, que se oculta tras una engañosa numeración y titulación de partes y subpartes y que ya predice esa actitud de tratar a las palabras y a los poemas como si fueran trenzables más que continuos. Una de las razones de esta poética sinrazón, en *Travesía*, es su relación con la música y con el mar, como ejes de circularidad.

Música y mar se unen en «Aires de navegación» para conducir a dos grandes exploraciones de la poesía de Blanca Wiethüchter: la ciudad y el cuerpo, experimentados como momentos, presencias, formas de estar. Como la estructura general, muchos de los títulos musicales (Obertura, Rapsodia, Estudios, Canción de cuna, Himno, Divertimento, Bagatela, Sincrónicas, Movimiento, Lied, Coral) también son engañosos. Por ejemplo, «Obertura» (p. 15) es casi un final, un descubrir el estar («Aquí te quedas») y la ciudad («Estás en la ciudad / como una presencia lejana») que oscilan sin memoria ante los horizontes marinos.

Es difícil leer «La ciudad» (pp. 16-18) sin pensar en La Paz:

Estás hecha  
de luz y de montaña,  
de jirones de piedra  
y ríos que te trenzan  
al descender (p. 16).

Pero, además de cuerpo, podría ser Bogotá o Quito o alguna de las contradictorias ciudades de nuestros mundos,

de barrios desalentados  
de feos monumentos  
que buscan tus raíces  
más allá de toda certidumbre (p. 16).

Esta ciudad de laberintos, oscura, constante, violenta y sola, es esencialmente un reducto de conciencia:

Tu memoria es un grito.  
 Una razón degollada y sorda.  
 Un árbol en lo oscuro  
 que espera el secreto  
 de un metal escondido (pp. 17-18).

Si la memoria de la ciudad es «un grito», «una razón degollada y sorda» (como degollada camina la historia), si es también «un árbol en lo oscuro», no será extraño que memoria-árbol reaparezcan en el árbol difunto del tercer libro de poesía de Blanca Wiethüchter que aquí consideramos.

La ciudad es también cuerpo, como en el epígrafe de laderas y calaminas (p. 13): un cuerpo «brillante e invisible» que la voz poética *ve* «al cerrar los ojos». Cuerpo y ciudad con frecuencia tienen similares características. Si al oír

Entre la luz y la piedra  
 eres espacio presente  
 en el centro de un cráter,

pensamos en la ciudad; ese estar en un presente se irá convirtiendo, para el propio cuerpo, en una búsqueda.

La ciudad que devora, la ciudad ruidosa y violenta, latinoamericana y contemporánea, reaparece en el «Himno a J. J. Rousseau» y en «Divertimento», con ecos y anticipaciones del «tengo miedo» de Alejandra Pizarnik y María Mercedes Carranza:

La violencia me liquida  
 tengo miedo... (p. 37).

En la segunda parte, «Laberintos», los laberintos no son sólo de la ciudad, sino del cuerpo, y perderse es naufragar:

No sé dónde estoy  
 (este naufragio cotidiano).

(«Rapsodia», p. 25)

Los días son lagunas, en fusión de paisaje y tiempo humano. El cuerpo es «memoria presente» (p. 26) y se confunde con las vertientes y profundidades (¿de la ciudad?) que le enseñan «a asir la vida en la raíz del sexo» (p. 26).

«Canción de cuna» (pp. 31-33) es una ausencia, una conciencia de dolor y «deseo de todo» que se convierte en una rítmica recreación del clásico *ubi sunt*. Si el despojo (personal, social, lingüístico) es otro de los motivos centrales de la poesía de Blanca Wiethüchter, la interrogación tiene rasgos de inevitable reflexión y de clara acusación:

¿Qué han perpetrado  
nuestros abuelos  
dejando esta avidez  
esta pena callejera,  
este dolor por todas partes,  
este deseo de todo?

¿Qué ha sucedido?  
¿Dónde están los jardines  
y los besos?  
¿Dónde la abundancia,  
el para siempre?

(«Canción de cuna», p. 33)

Y, sin embargo, el placer y el amor surgen de este mismo mundo. En «Luminarias» (pp. 79-81), ágil y armónico, el deseo es consonancia con la tierra, con el tiempo, con el mundo y con la palabra. En «Bodas» (pp. 48-50) logra un ritmo orgásmico, con imágenes telúricas y sonoras aliteraciones. La sensualidad, la corporalidad de este poema es un homenaje al deseo, pero es sobre todo un reconocimiento de la voz de la mujer: se puede recrear el placer sin las clásicas visiones poéticas masculinas, que se diluyen en el asombro ante la propia virilidad o en el uso de la mujer como receptáculo más o menos admirable y pasivo. Aquí la tierra es el abrazo que convierte a los cuerpos en «voraz enredadera» y 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:

el tiempo se abre en dos  
para recibir la conjunción de dos orillas (p. 49).

Náufragos sin máscaras tratan de detener el instante. Como en la imposible unión del fuego y el agua, el «alto fragor del delirio» resuena con asociaciones ancestrales y siempre nuevas:

Perpetua canción  
que fundas el mundo en reposo  
vaivén que te guardas encendido  
alto fragor del delirio  
te nombras mujer  
en el vértigo de la llama  
hombre,  
en presencia del agua real.

(«Bodas», p. 50)

En «Dos» (pp. 77-78), otra variación del encuentro, del amor surge un espacio, un espacio que es origen y nuevo ser, pero no el tradicional: «No

es un hijo. Es los dos.» Blanca Wiethüchter plantea un singular plural y una fusión que, por fin, no elimina a ninguna de las dos partes.

El placer se intercala con el despojo («Ahora no tengo nada...», p. 54), con la sangre-grito y con la conciencia de una América del Sur de historia degollada:

Nosotros que morimos en Bolivia  
únicos y desolados  
somos esa historia que no se escribe  
y que camina con la cabeza cortada.

(«Sin-crónicas», p. 55)

El silencio acecha. Ser silenciada y sellada se describe como una mezcla de tortura literal y metafórica en un cuerpo perdido y acosado:

Calla, no digas nada.  
Mira que te escuchan  
los de aquí y los de allá.  
Mira que te agarran  
y con sangre sellan  
tu voz,  
tus ojos, tu sexo  
hasta tu muerte final (p. 42).

A pesar del dolor, en la tercera parte, «Entre palabras», la vida y la palabra se le imponen con la misma decisión que frente a ellas han desplegado Ida Vitale o Clarice Lispector:

En plena invención de mí misma  
me siento fuerte  
inmensamente insegura  
habiendo elegido ya  
esta venia  
para caminar y sorber la vida

(«A esta altura», p. 62)

En medio del horror, elige el acto:

No somos vanos espectadores de la vida  
sino trémulos actores y por una sola vez

(«Movimiento», p. 65)

Entre la sangre, entre la asfixia, entre la lluvia («Movimiento», pp. 65-67), ante el día que vendrá y el deseo de quietud, el estar y el momento presente son las únicas alternativas:

Inventarnos idénticos y nuevos  
en la que es nuestra única hora (p. 66).



Habito un jardín de palabras  
 que han dejado de nombrarme  
 para nombrarla. No me atrevo  
 pero es necesario decirlo. Es un secreto.  
 En realidad somos dos.

Ahora debo inventar la otra (p. 56).

La presencia de la otra, mágica y misteriosa, se confunde con la escritura, hasta que el «ahora/aquí» del nuevo cuerpo reemplaza a la página, que se abre en un blanco desierto y una queja final: «*Y tener que escribir*» (p. 65).

Si *Territorial* termina en blanco y en queja, el libro anterior, *Madera viva y árbol difunto*, es claramente una recuperación de la voz de *Travesía*: anclada en el presente, pero con una profunda conciencia histórica. Entre *Travesía* y *Madera viva* hay una evidente continuidad, que no es repetición, y la voz poética, que como sobre un mapa ha definido sus conjunciones y sus disyunciones, sus campos semánticos, sus sonoridades y sus despojos, reaparece idéntica y nueva (como seguramente ha querido reencontrarse), en este tercer libro, el más violento y profundo de los cuatro que contempla esta lectura.

En cinco partes, con epígrafe, prólogo y epílogo, 25 páginas de densos versos nos conducen, de nuevo, de la palabra a la ciudad, a los vivos, a los muertos y, por fin, a la persona, a la máscara poética con la que termina el libro.

Aquí la ciudad deja de ser posible evocación y es sólo La Paz, con nombre propio. En un pendular y dialógico encuentro de culturas, la voz poética nueva se hermana con voces orales ancestrales, en cursiva, que surgen de alusiones, imitaciones o prolongaciones intuidas (p. 53) de textos indígenas y coloniales. El verso se abre, los verbos desaparecen o regresan sin sus relaciones sintácticas habituales y la frase se corta y condensa en un verdadero «lenguaje lastimado» (p. 11).

La Paz se descuelga de cerros a palabras:

No se mira hacia arriba. Se mira hacia abajo.  
 Por las laderas y las casas en pendiente (p. 15).

Pero, además del arriba/abajo, está el ahora y el mañana, un mañana que «todos esperan»:

El día que no llega.  
 Y se espera (p. 15).

Reaparece el mañana como un porvenir recordado:

tu hermoso porvenir  
hinchándose como el odio  
en un blanco país ajeno (p. 24).

La ruptura se plantea en la tercera parte, con tres poemas que crecen y se adhieren a lo inmediato. El primero, «Mañana...», es la queja y la duda, entrecortadas, ante las privaciones y las condiciones presentes: «nunca se sabe / y uno nunca sabe» (p. 27). El segundo es un poema hecho para ser oído de una inmediatez, oralidad y narratividad de rasgos homéricos y aymarás:

*Vamos nube de agua  
vamos nube de lluvia  
nuestras chacras de origen  
esperan ya!*

Esa vez, 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  
lo acribillaron en el acto contra el tanque  
en el acto la muerte en un acto, uno solo (p. 28).

Como en respuesta al llamado indígena, en cursiva, el relato rítmico va creciendo y pasa de la descripción anónima y general a la acción individual. La voz que relata es testigo casi partícipe que juzga al protagonista («qué bestia», «qué animal») y lo ve tirarse contra el objeto que de neutro pasa a determinado con un extraño e inútil arsenal: con las piedras, con la rabia, con el cielo, con el odio. Sujeto y verbo, calificativos, objetos de ataque y tanque atacado se trenzan hasta fundirse en las dos últimas líneas, que resumen en cuatro reiteraciones no sólo lo que vemos, sino todas las connotaciones de la frase «en el acto»: momento, inmediatez, hecho, acción, decisión, teatro, drama, vida y muerte.

En el siguiente poema los rasgos elegíacos contrastan con la precisión del anterior, y como si ya no hubiera nada que contar, el lenguaje se corta y se lastima, hasta que se pierde en conjunciones sin sentido:

y es soportar y es no hacer nada  
y nada por hacer inolvidable nada  
y de nada sirve nada  
y piensas —sabes, todos los días  
remojo tu alma impar en las razones (p. 31).

Entre las frases inconexas del dolor y el asombro aparece el título del libro:

—sabes  
de la madera viva y el árbol difunto  
para recordar —sabes (p. 30).

Este título nos coloca en la contradicción y el doble oxímoron. Sin embargo, sin hacer interpretaciones exclusivas ni limitantes y teniendo en cuenta otros sentidos de la tierra y el árbol en estos libros de poesía, el árbol (hombre e historia acribillables) es también madera, ataúd, recuerdo vivo. En una organización inversa a los otros poemas, éste termina con la voz indígena en cursiva, que ofrece una esperanza y una solución sobrenaturales. Es decir, si la voz del momento presente es inconexa y sin proyección, la acción y la fuerza se recuperan en las estrofas en cursiva, en donde un hondero vengador desciende de los cielos.

Después de recorrer ciudad y cuerpo y asombrarse ante el pasado, ante el dolor y ante la espera/esperanza, el libro termina en un epílogo (pp. 47-49), que es en sí uno de los más acabados poemas de Blanca Wiethüchter. Como si surgiera de su propia muerte, su voz retoma el tono personal, íntimo y armónico del epígrafe del ritual aymara: «quédese aquí mi cansancio / y también mi enfermedad» (p. 7). Despojada de todo, «(No conozco otra estación que el despojo)» (p. 47), se reconoce en un cuerpo que evoca a su árida ciudad y al ritmo cósmico:

Amo este mi cuerpo árido  
sin solicitud, con avaricia  
mi negro hombro infantil  
que se desplaza según el cielo  
que diseña todo el invierno.

El poema se desenvuelve en un lento presente, como de recién muerto o de recién nacido, que no conoce aún el rumbo de su historia. Se reconoce en la estrella, en una evolución que incluye «mirarse morir / matando lo harto que todavía hay en mí / de niña tierna y maternal» (p. 48). Y concluye con una fuerte declaración que trasciende el dolor individual y la complacencia suicida:

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 (p. 49).

Es decir, en *Madera viva y árbol difunto* pasamos de un primer poema que es poesía concreta, palabra caída, callada y lastimada, a una poesía colectiva, hecha con voz de testigo comprometido, para terminar en un

transparente y lírico encuentro en yo mayor con los temibles silencios y nocturnos desdoblamientos que recuerdan a Alejandra Pizarnik, pero que la vencen en ese reconocimiento lúcido de una muerte sin locura.

Después de leer estos textos, es indudable que algo definitivo está ocurriendo en la poesía boliviana. Como se puede ver en este volumen, Blanca Wiethüchter no es una anomalía ni una voz aislada. Pertenece, junto con Eduardo Mitre, Pedro Shimose, Leonardo García, etc., a una generación cuyo trabajo, continuando la línea de renovación que empieza con Jaime Sáenz y Oscar Cerruto para la poesía boliviana, proyecta la dinámica actual de esta poesía. A pesar de las frecuentes y distorsionantes expectativas de desmesura en la literatura latinoamericana, desmesura a la cual Bolivia aporta sus propias versiones antitropicales, aparece esta poesía concentrada, antirretórica, reflexiva, árida y despojada, cuyas más profundas intenciones parecen ser las de vivir haciendo y dejando testimonio y las de colaborar a la creación de una memoria que no siga siendo degollada.