

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



UNA POÉTICA REFLEXIVA: ANÁLISIS DE LA OBRA DE BLANCA VARELA DESDE
EL ESTUDIO DE SU YO POÉTICO

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA

AUTORA

Beatriz Estefanía Calderón Villón

ASESORA:

Dra. Susana Reisz Candreva

Lima, Agosto, 2020

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi familia, profesores y amigos que me acompañaron en este viaje tan largo de investigación y autoexamen.

En primer lugar, quiero mencionar a mi abuela y a mi mamá, porque ellas motivaron e inspiraron, en gran medida, la lectura que realizo a esta íntima poeta. También, quiero agradecer a mi papá por darme el empujón final que dio cierre a mi último capítulo.

Por otro lado, quiero agradecer a mi asesora Susana Reisz por ser una guía en caminos difíciles y por fortalecer ideas envueltas en inseguridad. De igual forma, quiero mencionar a la profesora Rocío Silva-Santisteban. Ella fue quien leyó los primeros bocetos de este texto y su desinteresado apoyo siempre será recordado con mucho cariño. Gracias a ambas por compartir ese reflexivo amor a la poesía de Blanca, ya que, sin él, ninguna sustancial interpretación podría ser realizada.

No podría dejar de mencionar a mis amigas Carla, Alexandra, Alejandra y Mónica, quienes compartieron conmigo su fuerza y cariño, tampoco a Rafael con quien cultivé una amistad de apoyo y constancia.

Resumen

La presente tesis plantea que el sujeto poético de Blanca Varela es una autoficcionalización de la voz de la autora, quien busca articular su identidad y su propósito existencial. Este proceso de búsqueda ocurre mediante un diálogo constante entre el yo poético y otros personajes o interlocutores que no serían más que otras máscaras del mismo sujeto lírico. El yo poético está formado por una multitud de voces en constante diálogo, ya que su mayor preocupación es el autoexamen. Para desarrollar este análisis, se utilizan las ideas sobre el yo poético femenino de Susana Reisz y las del yo ficcionalizado de Ana Casas y José Alarcón. Finalmente, esta investigación nos revela la innegable intimidad entre poeta y yo poético. Ambos comparten el mismo discurso, ya que sostienen las mismas preocupaciones y obsesiones. Particularmente, las más significativas serán la articulación de una identidad y el enfrentamiento de esta misma con la muerte. Los intentos del yo poético por lograr un tipo de trascendencia serán ineludibles. Gracias a arduos ejercicios reflexivos y nunca dejando de lado la importancia del cuerpo, el yo poético entenderá que la idea de trascender solo se logrará a través de la carne (descendencia colectiva de la especie) y no del espíritu (identidad individual). El cuerpo será el único umbral que posibilite vida y muerte. Ambos conceptos no serán entendidos como dicotómicos, sino como parte de la totalidad de la existencia. En consecuencia, intentar fijar la totalidad o expresarla en palabras será un imposible. Las preguntas existencialistas solo tendrán respuestas a medias y la victoria frente a la muerte nunca será completa. Aquí se entiende que el leitmotif de la poética vareliana es el de persistir en la indagación a través de la escritura, así se auguren resultados inexactos y derrota.

Índice

Introducción	1
CAPÍTULO I: La voz poética en Blanca Varela	
1.1. El problema del sujeto lírico en la poesía de Blanca Varela.....	5
1.1.1. La ficcionalidad del sujeto lírico.....	6
1.1.2. La autoficción en el sujeto lírico.....	11
1.2. Las voces en diálogo.....	15
CAPÍTULO II: Una poética reflexiva	
2.1. El autoconocimiento: diálogo entre el yo poético y su doble.....	25
2.1.1. El tú poético.....	25
2.1.2. La anagnórisis del reflejo.....	36
2.2. La búsqueda del conocimiento: El yo poético y la realidad.....	45
2.2.1. Las limitaciones materiales (del cuerpo).....	45
2.2.2. La muerte.....	53
CAPÍTULO III: Un epílogo de ascunción: El falso teclado	
3.1. El umbral que solo guarda lo mismo.....	62
3.1.1. El umbral.....	62
3.1.2. El lugar de encuentro.....	66
3.2. El quehacer poético: Traducir el silencio.....	
Conclusiones.....	88
Bibliografía.....	90

Introducción

La obra de Blanca Varela ha sido y continúa siendo una fuente de murmullos que inspiran a muchos estudiosos de la lírica. Inspiran y casi obligan a adentrarse en su poesía y no salir hasta ensayar al menos alguna lectura que logre descifrar vagamente su íntimo misterio. Me atrevo a decir que su obra resuena con especial incidencia en investigadoras y poetas mujeres pues son ellas quienes no dejan de volver a su poesía para seguir buscando respuestas entre sus versos.

Las propuestas de interpretación son diversas. La poesía de Varela ha sido leída desde el surrealismo, el misticismo, el barroco, las artes plásticas, la filosofía, la religión, la ética, etc. Todas estas miradas, inevitablemente, caen en los mismos temas y obsesiones, puesto que la poesía de Varela es una muy íntima y hermética. Varela fue una poeta que escribía por necesidad, la necesidad de los inconformes que se sientan a reflexionar sobre la existencia a pesar de que las propias respuestas siempre sean inexactas. Cada mirada, sin embargo, ayuda a develar una parte de la compleja totalidad propuesta por la poeta. Ningún enfoque se cancela por completo. Todos ayudan a esbozar el cuadro completo de su obra. Y la presente tesis es una pincelada más que se une al intento colectivo.

Blanca Varela es una de las voces más relevantes en la poesía latinoamericana y, sin duda, la poeta mujer más reconocida del Perú. Se la vincula usualmente a la generación de los años 50 puesto que fueron épocas de un florecimiento en las letras y el arte. Sin embargo, su obra será conocida y publicada recién a finales de esta década. Nació en una familia de escritoras. Su abuela Delia Castro Márquez fue escritora de teatro y su madre fue Esmeralda González Castro, mejor conocida como Serafina Quinteras, una destacada cantautora de vales criollos. Varela fue gran amiga de Sebastián Salazar Bondy. Conoció también a Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Francisco Bendejú. Asistía a la Peña Pancho Fierro en donde conoció a Cecilia y Alicia Bustamante.

La obra de Varela se condensa en ocho poemarios. No fue una poeta compulsiva, sino una que escribía cuando este ejercicio ya no pudiese ser postergado. Su primer poemario fue *Puerto Supe* (1959). Luego el nombre de este sería cambiado por *Ese puerto existe* por recomendación de su amigo Octavio Paz. Esta obra, escrita durante su estadía en Francia, es quizá la más estudiada hasta ahora. En Europa conoció y se interesó por las ideas de Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre. Vivió en Italia y luego en Washington hasta, finalmente, establecerse en Lima. Sus siguientes poemarios serán *Luz de día* (1960-

1963), *Valses y otras falsas confesiones* (1964-1971), *Canto villano* (1972-1978), *Ejercicios materiales* (1978-1993), *El libro de barro* (1993-1994), *Concierto animal* (1999) y, el último y quizá menos estudiado, *El falso teclado* (2000).

La primera compilación de su obra fue realizada en 1988 con *Canto villano. Poesía reunida (1949-1983)*, luego vendría *Canto villano. Poesía reunida (1949-1994)* en 1996 y *Como Dios en la nada (Antología 1949-1998)* en 1999. En el 2001 se publicará en vida el último libro que compilaría todos sus poemarios escritos hasta la fecha, *Donde todo termina abre las alas. Poesía Reunida (1949-2000)*. En este se incluiría *El falso teclado*, poemario que no se publicará de forma independiente hasta el 2016. Finalmente, de manera póstuma, se publicará una nueva compilación de la obra de nuestra poeta. *Poesía reunida, 1949-2000* en el 2016. Para la presente tesis, se optó por escoger *Donde todo termina abre las alas. Poesía Reunida (1949-2000)* como corpus de análisis puesto que fue la primera compilación en la cual se incluyó *El falso teclado*.

La obra de Varela también fue publicada en diversas revistas. Y, al adquirir mayor reconocimiento, su obra fue traducida al francés, italiano, alemán e inglés. Además de su obra poética, se conocen dos textos ensayísticos: *Debate la liberación de la mujer – respuesta de Blanca Varela (1972)* y *Antes de escribir estas líneas (2001)*. Por otro lado, dentro de su trabajo periodístico, se encuentran las críticas de cine que realizó para la revista Oiga entre 1962 y 1964. Finalmente, existen contadas entrevistas a la autora, algunas de las cuales serán claves para conocer sus preocupaciones recurrentes. Entre las entrevistas más relevantes, por citar alguna, tenemos a las de Roland Forgues, Rosina Valcárcel y Edgar O'Hara.

En lo que refiere a la crítica especializada académica, existe un amplio conjunto de artículos, reseñas, ensayos, tesis y libros dedicados al estudio de la obra vareliana. Es a partir de la primera década de los 2000 que se publican los estudios más amplios, concisos y articulados sobre su obra. Dentro de ellos podemos citar los trabajos de Modesta Suarez y Olga Muñoz, la recopilación de textos críticos de Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, los análisis de Ina Salazar, las investigaciones de Ana María Gazzolo y las propuestas de María Auxiliadora Balladares. Asimismo, es de gran relevancia el catálogo digital de la exposición *Presentimiento de la luz. Vida y obra de Blanca Varela* realizado en el marco del 90 aniversario del nacimiento de la autora en el que se muestra la totalidad de su archivo personal más textos de investigación sobre su obra.

Entre las herramientas teóricas utilizadas para esta tesis han sido primordiales las propuestas sobre el sujeto lírico y la voz femenina en la poesía planteados por Susana Reisz. Así, también han sido de gran importancia los conceptos teóricos sobre género, cuerpo y escritura desarrollados por Rocío Silva-Santisteban. Por otro lado, están presentes también las ideas de discurso y polifonía bajtianas. Asimismo, nos hemos apoyado en sustanciales estudios sobre autoficción como los de Ana Casas, José Alarcón, Annick Louis y, en especial, en las propuestas de autoficción lírica como la de Ana Luengo.

La presente tesis tiene como propósito central proponer una lectura de la poética vareliana desde el estudio de su yo poético. Busca, también prestar mayor importancia a los poemarios finales, en especial, a *El falso teclado* puesto que es un poemario no muy tratado por la crítica. Comúnmente ha sido tomado como epílogo de *Concierto animal*. Además, debido a su críptico y “más amable” lenguaje poético queda opacado por las lacerantes imágenes de los poemarios anteriores.

El tema de la muerte es ineludible como en virtualmente todos los estudios realizados sobre la obra de la poeta. Esperamos, sin embargo, presentar una propuesta de lectura nueva. La particular forma de entender la muerte y el más allá es el resultado de una reflexión muy íntima madurada desde el centro de un discurso corporal de un yo poético femenino. Por tal motivo, trabajos como *El sigiloso desvelo* de Muñoz y ciertas interpretaciones de Montalbetti sobre los poemarios finales han servido de base para desarrollar nuestra propuesta interpretativa. Sin embargo, no estamos de acuerdo con la idea de Muñoz de que el yo poético halla consuelo y reconciliación frente a la muerte en *El falso teclado*. A nuestro juicio la idea vareliana de la muerte se alinea más con lo planteado por Montalbetti, pero nuestra interpretación no deja de lado la importancia del discurso del cuerpo y lo material. Esta perspectiva nos posibilita encontrar un tipo de trascendencia para los seres humanos que difiere de un “más allá”, platónico, místico o católico.

En el primer capítulo, presentamos nuestro marco teórico. El principal objetivo de esta primera parte es definir lo que entendemos por yo poético femenino. Seguidamente, nos enfocamos en plantear y desarrollar el concepto de sujeto poético en la poesía de Varela. Nos ayudaremos de la autoficción para establecer los parámetros de identidad entre el yo textual y el yo real en su obra y plantearemos una semejanza entre sus discursos.

En el segundo capítulo, se analizan los poemas que contienen un diálogo entre el yo poético y un interlocutor ficticio quien guarda gran semejanza con el primero. Planteamos aquí la existencia de una poética de reflexión en la que las preguntas sobre el sentido de la vida (quién soy y cuál es mi propósito) pretenden ser respondidas por el mismo sujeto lírico que las formula. Estas preguntas nacen de la toma de conciencia de la mortalidad de los seres vivos. Por esa razón, aquí se da inicio a un profundo análisis sobre el tema de la muerte. Al desentrañar la propuesta vareliana sobre el tema, intentamos develar en qué medida es posible hablar de una trascendencia terrenal.

En el tercer capítulo, se realiza un balance de los triunfos y fracasos del yo poético. El cuerpo toma un lugar de importancia, pues es el único medio material que posibilita la vida y también la muerte. En ese sentido, el tipo de trascendencia posible para el ser humano no es la de su espíritu (o la de su identidad individual), sino la de su propia carne. Frente a la muerte, el triunfo no será completo, pero sí se encuentra una parcial victoria en la posibilidad de trascender a través de la descendencia. En este punto, luego del análisis de los ocho poemarios desde el estudio del yo poético, se propone un leitmotif para la poética vareliana: persistir en la búsqueda de respuestas a pesar de la inexactitud y las victorias a medias.

CAPÍTULO I La voz poética en Blanca Varela

La intención de este capítulo no es la de conceptualizar el sujeto lírico de la poesía de Varela en categorías cerradas. Por el contrario, se pretende desarrollar y ampliar la idea del sujeto enunciante dentro de su poesía. Varela intencionalmente borra marcas autobiográficas y de género directas en la mayor parte de su obra. Esto, sin embargo, no impide identificar un sujeto lírico femenino ligado íntimamente a las experiencias y cuestionamientos de la poeta.

Resulta pertinente aclarar que, en el transcurso de la poesía de Varela, podemos identificar diferentes voces, diferentes formas de expresión que harían dificultoso, si no contradictorio, hablar de *un* yo poético. Se plantea aquí entonces que el sujeto o yo poético sería una especie de actor con diferentes discursos enfrentados. Las distintas voces que conforman a este sujeto nunca llegan a una síntesis, sino que conviven y persisten en forma dialógica. El yo poético ficticio posee una identidad semejante a una consciencia no-ficcional poblada de voces en constante construcción. Esta consciencia orgánica es la que se encuentra íntimamente ligada a la poeta.

En este primer capítulo, nos hemos centrado en la construcción de ese particular sujeto lírico y en su singular relación con la poeta. El análisis que proponemos en esta tesis parte del yo poético y su deseo de articular una identidad. Esta búsqueda pronto evoluciona en una reflexión que implica a la especie humana. Esta propuesta es desarrollada por la poeta a lo largo de sus ocho poemarios. En consecuencia, todos serán recorridos en esta investigación hasta llegar a la conclusión final presente en los últimos poemarios. Estos han requerido mayor detenimiento en su análisis.

1.1. El problema del sujeto lírico en la poesía de Varela

El problema del sujeto lírico es su compleja articulación. No existe un discurso único en la poesía de Varela sino una polifonía de voces en constante intercambio. Es innegable que los discursos manejados se alimentan de las experiencias vitales de la poeta dentro de su medio lingüístico, social, histórico, etc. Cabe preguntarse por eso en qué medida Varela se encuentra reflejada en esa consciencia textual creada a partir de la pluralidad.

El propósito de la presente indagación es indagar y cuestionar la ficcionalidad en la obra de Varela. Esto se hará sin confundir el yo poético con la poeta. Sin embargo, resulta interesante que la propia Varela describa su obra como algo “testimonial”, sin realmente

serlo. ¿A qué se refiere con esto? ¿Qué y cuánto comparten poeta y sujeto lírico? El objetivo será descifrar cómo dicha conexión inicia y guía la construcción de una poética de búsqueda y reflexión. Existen poemas que muestran señales de no utilizar una voz ficcional. Entonces, no hay razón para no pensarlos como actos discursivos directos de la poeta. Para este propósito, usaremos el concepto de no-ficcionalidad desarrollado por Susana Reisz.

Un segundo punto que consideramos pertinente en la articulación de este sujeto lírico es la polifonía y el dialogismo presentes en su poesía. Vemos pues que hablar de *un* sujeto lírico resulta insuficiente y hace poca justicia al universo poético de la autora. Por el contrario, nos encontramos con un sujeto travestido que borra intencionalmente marcas de género, con uno femenino, con voces venidas de la cultura popular y el habla cotidiana, con un discurso corporal y otros fuertemente irónicos e irreverentes. Las múltiples voces no se sintetizan, sino que se encuentran en constante diálogo.

En el primer subcapítulo, se explica en qué sentido se puede hablar de una no-ficcionalidad en Varela. Y, en el segundo, se analiza la forma en la que se articula el diálogo entre las diversas voces en su poesía.

1.1.1. La ficcionalidad del sujeto lírico

Quizá la mejor forma de comenzar este apartado sería volver, como tantas veces, a la pregunta: ¿quién habla en el poema? En el caso de la narrativa, la respuesta es, tal vez, más sencilla: un narrador. Pero el terreno de la lírica es también el de la duda. ¿Cuánto del poeta se encuentra en ese sujeto o voz que canta sus poemas?

En el caso de la poesía de Varela, cuestionar la ficcionalidad de su sujeto lírico es pertinente debido a muchísimas razones. Sin embargo, creemos que resulta revelador comenzar por la que da la propia autora. En una entrevista realizada por Roland Forgues, éste pregunta por un cambio estético que notó de *Este puerto existe a Canto villano*, a lo cual la poeta responde:

Quando acepté hacer el libro éste *Canto villano* (Poesía reunida 1949-1983) me puse a leer todo lo que había escrito para ver si soportaba una lectura honesta. Honesta no respecto a la calidad de la poesía –éste es otro asunto-, sino respecto a la identidad del ser que escribía. Yo quité de ese libro los primeros poemas que había escrito porque eran poemas casi experimentales y que yo escribí casi a la sombra de mis amigos poetas. Tenía los mismos temas, el mismo gusto, el mismo descubrimiento de la palabra poética, del

verbo poético. Después con el tiempo, la poesía para mí ya no ha sido hacer poesía; ha sido una manera de vivir. Es una cosa testimonial, un poco. Por eso siempre me ha costado trabajo publicar porque era una cosa muy íntima. Incluso habían poemas que me asustaban un poco. No tenía mucho coraje de mostrarlos, de decir: yo soy capaz de sentir estas cosas y de decirlas, porque no tenía mucha confianza. No sabía qué cosa era yo realmente. (1991: 83-84)

Varela habla de “la identidad del ser que escribía” y de la poesía como “cosa testimonial”. Esta cercanía en la que se sitúa ella misma frente a su obra, nos dirige a evaluar el concepto de la no-ficcionalidad y a indagar en qué medida se encuentra dentro de la obra de la poeta. No pretendemos decir que la autora y su yo poético son una misma entidad. Tampoco pretendemos implantar una etiqueta en su poesía, catalogarla como testimonial o no ficcional. La intención es la de utilizar este concepto teórico como herramienta para examinar la intimidad existente entre su propia identidad y su poesía a pesar de que esta no sea precisamente testimonial o autobiográfica.

Reisz propone que una poesía no ficcional puede definirse cuando la situación de escritura (en un sentido pragmático y también histórico, biográfico) en el que se ha producido un poema coincide con la situación de enunciación de la voz poemática. En otras palabras, se asume que no es ficcional cuando el yo creador del discurso poético y el yo que se expresa en los versos coinciden en una misma instancia (2008: 98).

Encontramos en varios poemas una notable carga autobiográfica confirmada por declaraciones de la propia autora. En el poemario *Ese puerto existe*, escrito en París, se recuerda a la patria y la historia vivida en ella¹. *Puerto Supe*, por ejemplo, es el recuerdo de la costa peruana en donde la poeta vivió de niña y el balneario que visitó de joven:

Está mi infancia en esta costa,
bajo el cielo tan alto,
cielo como ninguno, cielo, sombra veloz,
nubes de espanto, oscuro torbellino de alas,
azules casas en el horizonte. (*Puerto Supe* 25)

¹ Podemos encontrar los comentarios de Varela sobre este poema en una lectura que la poeta hizo con motivo de la edición de su poesía reunida en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=_8j4-Xk7kPo.

Teniendo lo mencionado en cuenta, establezcamos una definición de lo que entendemos por “yo poético”. Reisz desarrolla el concepto de la siguiente forma:

[...] el yo poético suele ser el inestable producto de la interacción de factores tan diversos como un lenguaje/sistema de valores asumido como propio; una memoria *reconstructiva* que opera sobre la base de experiencias personales y de palabras repetidas infinitas veces con distintas entonaciones; una imaginación que escarba en esa memoria y la remodela; una negociación entre un lenguaje propio, que valora y configura la realidad de cierto modo, y un lenguaje artístico epocal, que puede estar ligado a un modelo de mundo y un sistema de valores diferentes; una cierta disposición actoral y, por último, una hiperconciencia lingüístico-musical que puede arrastrar las palabras en una u otra dirección. (2008: 103)

Cabe resaltar de su definición que este sujeto es una construcción de la memoria y de una particular forma de ver el mundo, al mismo tiempo que de la imaginación, en un marco social particular mediado por el lenguaje. La definición, en sí misma, carga al yo poético de un carácter híbrido nutrido de ficción y no ficción. Por eso mismo, seguidamente de su definición, Reisz aclara que no existe una demarcación rígida entre uno y otro polo, sino una gradación continua entre la voz propia del poeta hasta las voces imaginadas. En otras palabras, el yo lírico se encuentra en medio de las fuerzas que lo acercan a lo social/familiar/personal y a un lenguaje artístico epocal, y las que lo alejan a una otredad semi-familiar (2008: 103).

Ahora, en el caso de Varela, veamos cómo se sitúa la propia autora en su medio social y cuáles ejemplos de lenguaje artístico eran los que regían:

Me puse a vivir en un mundo de hombres; entré a la Universidad de San Marcos hacia 1943. Y en la universidad en aquella época habían pocas mujeres. Pero nunca pensé que una mujer debía aceptar lo que le impone la sociedad, el medio. Yo no me puse ejemplos masculinos y femeninos, me puse ejemplos y punto. (Forgues 1991: 79)

Esto responde cuando la interrogan acerca del uso de un yo poético masculino en *Ese puerto existe*. Efectivamente, Varela fue una poeta en un mundo de hombres que no quería aceptar y dejarse llevar por modelos masculinos canónicos, ni femeninos. Estos últimos entendidos bajo la mirada masculina que los desplaza a un ambiente privado y que los etiqueta como sentimentales, románticos y superficiales. Es por eso que “muchas de las voces poéticas femeninas producen un lenguaje artístico arrancado de su zona de origen (el habla inter-femenina) y

difícilmente reinsertado en un territorio tradicionalmente ajeno (el canon poético nacional)” (Reisz 1999:100).

Escribir en territorio ajeno, no solo genera inconformidad² sino también inestabilidad al no tener modelos o referentes. Como ejemplo de esto podemos recordar *Valses de Valses y otras falsas confesiones*. Como es bien sabido, el poema refleja la tensa relación entre el sujeto poético y su patria. Sin embargo, no creo casual que Lima sea mimetizada con una figura materna. El poema da testimonio de la conflictiva relación entre el sujeto lírico y su propio origen. Lima es una madre ajena y desestabilizadora. En contrapunto, la figura materna real de Varela fue quizás su primer modelo de mujer autora. Su madre, Esmeralda Gonzales Castro, fue una cantante de vals, sociable y carismática. Serafina Quinteras, como era mejor conocida, fue autora e intérprete de sentimentales canciones populares. Sin duda, así como Lima origina una relación de amor y rechazo, Varela confesará, más adelante, que la herencia materna le resultó complicada³.

A pesar de que Varela diga que no toma modelos ni masculinos ni femeninos para la construcción de una identidad, esto es imposible en un medio social: “En tanto el género es la construcción cultural de la diferencia sexual no podemos prescindir de él cuando nos lanzamos a construir algo, mucho menos si se trata del imaginario” (Silva Santisteban 1999: 111). La necesidad de encontrar su propia originalidad y “ser honesta”, confesada en la cita que dio inicio a este subcapítulo, nos devela una sustancial preocupación en la poeta: encontrar una identidad propia en medio de un mar de modelos que le parecen ajenos. La búsqueda de una voz

² La inconformidad producida por esta limitada e injusta construcción del género femenino podía advertirse en su poesía, pensando en poemas como *Vals del ángelus* o en fragmentos como “perra insaciable (un peu fort)/madre espléndida (plus doux)/paridora y descalza siempre (151)” de *Monsieur Monod no sabe cantar*. En ambos casos citados, el yo femenino se dirige a un tú masculino para confesarle la amargura y el vacío de muchas experiencias vitales, dentro de ellos, los reclamos frente a lo injustamente destinado a la mujer.

³ Probablemente, uno de los pasos más importantes en la construcción de su propia identidad fue asumir la herencia materna como propia. Este ejercicio fue reflejado en su poesía cuando los vals se hicieron parte de su poética. Se desarrollará esto más adelante.

propia es una preocupación constante en su obra. Está presente desde su primer poemario.⁴

La preocupación de la poeta por definir y diferenciar su identidad no es una búsqueda aislada. De hecho, es común en muchas otras mujeres escritoras. Silva Santisteban explica que, para la mujer, dicha exploración parte desde lo íntimo y cotidiano:

La mujer posee esa ansiosa búsqueda de lo íntimo, de lo interior, busca una trascendencia en lo cotidiano, en el hortus clausus de lo casero-sin-importancia, porque una mujer escribe desde los márgenes, desde lo subalterno, desde otro lugar diferente y diferenciado al lugar del varón en la cultura. (1999: 116)

Efectivamente, la mujer se construye siendo socialmente considerada como un Otro⁵. Es desde esa otredad que intenta definirse. Claramente, se pueden advertir las complicaciones del caso: ¿Cómo posicionarse en un mundo masculino desde una minoría subalterna?, ¿cómo lograr construir una identidad diferente a la del hombre pero que posea su mismo estatus?, ¿cómo despojarse de los estereotipos simplificadores reinantes y encontrar un “yo” propio? Varela no escapa de esta condición. Su yo lírico es el reflejo de una identidad conflictiva y en permanente búsqueda.

Volviendo entonces a la herramienta teórica de la no-ficcionalidad⁶, podemos decir que el sujeto lírico no es ficcional en tanto ejercicio poético que busca configurar una identidad, en este caso, femenina. Es decir, tanto Varela como el discurso manejado por su yo textual poseen la preocupación de articular una identidad propia, diferente a la del Otro masculino. De esta manera y en este sentido, podemos decir que su yo poético es un discurso no ficcional.

Varela, a través del lenguaje, configura un yo poético que se conecta con su propia intimidad. El yo real crea al textual y, a su vez, este reinventa continuamente al

⁴ Varela elimina poemas para situar a *Puerto Supe* como inicio de *Ese puerto existe* y su obra reunida, puesto que es el primer poema en el que encuentra una voz propia. Se pueden encontrar estas declaraciones en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=_8j4-Xk7kPo.

⁵ Entendido como referente negativo de la identidad de un sujeto. En este caso, la identidad humana se construye desde la mirada masculina, de ahí que la identidad femenina sea entendida como otredad.

⁶ En un sentido más profundo, cabría analizar el yo poético bajo el término de la autoficción. A pesar de pertenecer a la narrativa, explicaría sin problemas la condición híbrida del sujeto lírico que se desplaza entre lo ficcional y lo no ficcional.

primero a lo largo de su evolución discursiva. La relación es íntima y simbiótica. Ciertamente es una “manera de vivir” y una “cosa testimonial” como la misma poeta declara.

¿Cómo llamar a esta poesía nutrida de realidad y ficción? No podemos decir exactamente que el yo poético es no-ficcional pero tampoco podemos asegurar una clara separación entre autor y yo textual como sí sucede en la narrativa. Sin embargo, los límites entre autor real y narrador ficcional ya han sido confundidos y cuestionados dentro de este mismo género por la autoficción. Este concepto nacido en la narrativa puede ayudarnos a explicar la relación entre yo poético y poeta. La interrogante a responder es clara: ¿en qué medida podemos hablar de una autoficción lírica en la poética vareliana?

Cabe recalcar que no estamos imponiendo una forma única de entender su obra, ni mucho menos pretender encasillarla en una categoría. Las herramientas teóricas están al servicio del texto poético. Creemos que comenzar la lectura desde la identidad guiará el camino recorrido por el yo poético desde su origen hasta su madurez; y, al mismo tiempo, nos permitirá entender y explicar su propuesta final sobre la totalidad de la existencia humana. Nuestro objetivo inicial será entonces articular un yo poético femenino a partir de las teorías de autoficción y género. El primer paso en la infinita búsqueda de la poeta (y su yo poético) comienza por el autoconocimiento, preguntarse por sí mismo sin pretender recibir otra respuesta que la propia.

1.1.2. La autoficción y el sujeto lírico

La palabra autoficción proviene del griego *autos* que significa “en sí mismo” y el latín *fictio*, término derivado del verbo *fingere* que originalmente significó “modelar” y luego pasó a significar “fingir”. La autoficción es un tipo de escritura del yo que, a diferencia de la biografía y su pacto autobiográfico con el lector, se funda en un pacto ambiguo. Según Alberca, esto es así porque el lector se enfrenta a un texto que es verdad y mentira simultáneamente. Este pacto es, en sí mismo, oximorónico, contradictorio, ya que la vida del autor y la ficción creada en su obra se mezclan y confunden. Entonces, teniendo en cuenta lo señalado, la autoficción

da cuenta de un interés por reflexionar sobre una identidad pues su objetivo subyacente, al igual el de otras formas de escritura del yo, sería *modelarla*.

La autoficción es un término nacido en la novela y trabajado desde la teoría narrativa. Sin embargo, creemos que utilizarlo para explicar aspectos de la lírica nos permite precisar mejor la extraña convivencia entre ficción y no ficción en ciertos poemas de ciertos poetas. Existen muchas creaciones líricas construidas a partir de referencias autobiográficas, ya sean hechos concretos, creencias, sentimientos o posturas tomadas por los propios poetas y transmitidas a su yo poético. No hablamos de todos, pero es innegable aceptar que hay autores que persistentemente involucran sus experiencias vitales para nutrir su poesía. Creemos que ese es el caso de poetas como Varela, quien no deja de señalar el íntimo vínculo que la une a su obra en entrevistas y comentarios.

Proponer analizar la poética de Varela a través de la autoficción no se convertirá en el ejercicio de hurgar en cada poema con la esperanza de encontrar un hecho testimonial y, así, catalogar lo que es ficción de lo que no. Esto ha generado una gran ambigüedad en la definición de “autoficción”, lo que termina siendo un problema y no una solución que ayude al examen del texto. La narrativa misma puede dar cuenta de esto⁷. En la lírica es mucho más difícil separar lo “real” de lo textual sin caer en arbitrariedades.

Por tal motivo, pretendemos utilizar este concepto como referente para entender el texto y no para encasillar a este último en un postulado teórico. El texto poético será el que dictamine el camino a seguir, mas no la teoría que se decida utilizar para abordarlo.

En una compilación de ensayos sobre autoficción, Ana Casas escribe en el prólogo del libro que, luego de reflexionar y leer las diferentes posturas asumidas en los ensayos, existe

[...] una posición intermedia entre la autoficción como modalidad de la escritura del yo sobre un eje básicamente referencial –pese a las eventuales distorsiones-, y la autoficción como la expresión de un rechazo –o cuanto menos de una actitud de perplejidad- ante la supuesta factualidad del autor gracias a extremar determinados mecanismos disruptivos y paradójicos,

⁷ Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo encuentran en la investigación de la autoficción cinco posiciones opuestas en cuanto a la delimitación de lo ficcional y no ficcional.

como los recursos transgresivos de la ficción (metalepsis, *mise en ebyme*) o las diversas formas de humor (parodia, ironía, sátira). (2014: 12)

La autoficción se sitúa en medio de las escrituras del yo junto con el testimonio y la autobiografía y el rechazo a la idea del autor textual como autor real. Asimismo, es ampliamente aceptado que una de las características del género sea que el narrador/protagonista comparta el mismo nombre que el autor. Sin embargo, también sirven los pseudónimos, los guiños biográficos y los elementos paratextuales como estrategias para mantener la ambigüedad del texto que transita entre la autobiografía y la ficción (Alarcón 2014: 110). En última instancia, los hechos narrados no son descripciones literales de la realidad. Pueden partir de ella, pero después adentrarse en el terreno de la fantasía más profunda.

Más allá, el vínculo que une a los dos extremos de la línea, la ficción y la realidad del autor, no tiene que ser exclusivamente un nombre, asociado a un individuo concreto: Los pseudónimos, los guiños biográficos y los elementos paratextuales, entre otras estrategias, sirven también para mantener la ambigüedad del texto autoficcional y hacerle creer al lector que la obra en cuestión es, de una u otra manera, autobiográfica. (Alarcón 2014: 110)

Utilizar la autoficción para interpretar poesía puede no ser común pero tampoco es algo jamás trabajado. Autoras como Susana Reisz y Ana Luengo ya han escrito sobre el tema. Centrándonos en el caso de Luengo, ella señala que la autoficción lírica ocurre cuando “el autor aparece como personaje en el mismo espacio en que está la voz del yo lírico, de forma ficcional y marcado nominalmente. La autonomía lírica da lugar a juegos transgresores, aunque reconozco que el camino de la autoficción no es fácil” (2010: 265).

Esta definición es útil, pero, al mismo tiempo, demasiado limitante, ya que intenta ceñirse a lo establecido para la autoficción narrativa. En el caso de Varela, se verá que sí existe un desdoblamiento: por un lado, el yo poético y, por otro, una suerte de “tú” poético. Sin embargo, no existen protagonismos ni etiquetas nominales directas. Lo más cercano a nombrar a la poeta ocurre en *Valses*. En este poema se podría proponer leer “mi nombre de seis letras negras” como una referencia (y oxímoron) al “luminoso” nombre de la propia autora, *Blanca*:

(¿Cuál de tus rostros amo
cuál aborrezco?

¿Dónde nací
 en qué calle aprendí a dudar
 de qué balcón hinchado de miseria
 se arrojó la dicha una mañana
 dónde aprendí a mentir
 a llevar mi nombre de seis letras negras
 como un golpe ajeno?) (*Valses y otras falsas confesiones* 95)

La autoficción permite la trasgresión. Es decir, le posibilita al narrador experimentar libremente, desplazándose entre y nutriéndose de realidad y ficción. Es por ello que entendemos la autoficción lírica como una forma de experimentación del yo. El limitado yo real es reflejado en el yo textual. De esta forma, adquiere la libertad que le otorgan las palabras para manipular la realidad. En este experimento, se reapropia de sí y del mundo a la medida de su deseo. Explicar la búsqueda de la identidad del sujeto poético a través de la autoficción puede darnos resultados interesantes, ya que el propósito oculto pero esencial de este mismo género es articular un yo desde la introspección:

[...] hoy más que en otras épocas, la autoficción responde a una tendencia general del arte contemporáneo, pues, asumida la imposibilidad de un referente estable –incluido el propio autor–, los creadores siguen afanándose, en plasmar sus identidades (fragmentaria y precariamente), con más intensidad incluso que en otros periodos. Emprenden así una búsqueda que va del cauce introspectivo – en el que prima la representación de lo íntimo- a formulaciones que se vinculan a la memoria colectiva y el testimonio. (Casas 2014: 13)

La autoficción se posiciona como la mejor forma de autoconocerse, mirarse a sí mismo. Es, también, terreno ideal para la experimentación y reconstrucción de la realidad. Es decir, a través de esta forma de escritura del yo, se puede transformar al sujeto y redibujarlo infinitamente, puede duplicarse, multiplicarse, ser hombre, ser mujer, ser animal, ser ángel.

A través de la autoficción, se podría dar una lectura muy interesante a la obra de Varela. Tomando ideas de Luengo, se podría decir que existe un desdoblamiento del yo lírico en su poesía. Interpretamos que esto ocurre así para optimizar el análisis que la poeta ejerce sobre la relación entre ella y su poesía. Asimismo, es en este momento que el carácter dialógico se hace evidente en su poética. Muchos

poemas son o se convierten en conversaciones que un yo poético tiene con un tú ambiguo, sin identidad y que no responde. En otros casos ese “tú” sí es identificado ya sea como hijo, amado, animal, etc., pero rápidamente es desdibujado y confundido con el yo lírico nuevamente. Citemos el caso de *Siempre*:

No eres tú.
Siempre yo.
Casa árbol, dolor,
ventana, pan, baile, temor.
Siempre yo.
Siempre saliéndome al paso. (*Luz de día* 74)

El yo lírico conversa con un “tú” para liberarlo de culpas. Luego busca definirse entre un conjunto de conceptos que no le bastan. Vuelve a sí mismo con la condena narcisista de no dejar de mirarse.

Ahora, cabe decir que por razones pragmáticas se ha asumido que el yo poético o sujeto lírico es una especie de unidad cuando se habla de la poesía de Varela. Se puede decir que es *uno* en tanto discurso ficcional que busca una identidad propia. Sin embargo, al leer la poética vareliana, podemos advertir que está poblada de voces distintas y hasta contradictorias, todo es posible en el terreno de la autoficción. Esto no anula, sin embargo, lo propuesto previamente, puesto que el hecho de articular una identidad trae como consecuencia esperada la creación de voces distintas. Ese fue el caso de muchas otras mujeres escritoras que sellaron un vínculo entre identidad y escritura. Se desarrollará con mayor amplitud la idea en el siguiente apartado.

1.2. Las voces en diálogo

Para comenzar, resulta pertinente preguntarse ¿qué significa escribir como mujer?, ¿cómo se diferencia su escritura de la escritura del hombre? y ¿cómo realiza ella su particular búsqueda de identidad? Varela tiene una respuesta frente a estas interrogantes:

[...] yo creo que hay una visión especial de la mujer. Hay sombras que el hombre no ha tocado nunca porque cree que no son “importantes”. A la mujer, en cambio, no le importa; no tiene vergüenza de no escoger temas

“importantes” para hacer poesía. Además la mujer siente cosas que el hombre no puede sentir. (Forgues 1991: 79)

De la sincera y natural respuesta de Varela, se puede obtener una idea muy significativa: La voz femenina extrae, desde su marginalidad, una originalidad propia. Los temas “sin importancia” nutren su voz y logran expresar “cosas que el hombre no puede sentir” debido a que éste no se encuentra al margen, sino al centro de la historia y del poder.

Escribir desde las minorías, entendiendo minorías como grupo marginal carente de poder, no será sencillo. Si no se quiere construir una identidad considerada de menor estatus que la del hombre, ¿cómo establecer una identidad que esté a la misma altura que la del Otro masculino pero que, al mismo tiempo, sea fiel a su particular condición marginal?

Sumado a las dificultades mencionadas, está el hecho inconsciente de manejar un lenguaje sexuado que obviamente parte desde una concepción masculina. Frente a esto Silva Santisteban dice que “[...] la mujer al aprender a leer o escribir, lo hace según lo determinado por una experiencia masculina que se presenta, siempre tramposamente, como humana en general. La neutralidad del lenguaje y del discurso es una falacia” (1999: 120).

La mujer busca formas de configurar su identidad. Estando inmersa en este terreno accidentado, articula diferentes formas de representación. Unas lo hacen desde una inconformidad explícita, afrontan de manera irreverente los cánones sociales y literarios impuestos. Mientras que otras experimentan las desigualdades con distancia y sin involucrarse activamente. Como veremos, Varela se encuentra dentro del primer grupo. Articular una identidad significó un proceso evolutivo personal y artístico. Sus inicios como mujer escritora fueron con un sujeto lírico masculino. Posteriormente, este cambiaría a uno conscientemente femenino. Sin embargo, uno no deja de preguntarse: ¿por qué consideró necesario masculinizar su yo en un inicio?

El travestismo literario ocurre cuando Varela masculiniza su yo poético. Esto sucede en su primer poemario, *Ese puerto existe*. Esto se puede entender como una natural alienación debido al medio académico notoriamente masculino en el que vivía (como ella misma confiesa), así como un intento por insertarse dentro de la condición del Otro privilegiado. No es de extrañarse que de cierta forma Varela quiera distanciarse

de lo considerado “femenino” en el sentido más estereotípico de la palabra. Su subjetividad no podía ni quería identificarse con este modelo.

Es comprensible que esto ocurra precisamente en su primer poemario. Varela, una poeta joven y primeriza, recién comenzaba con el proceso reconstructivo de una voz propia. En el poema *Las cosas que digo son ciertas* aparece un claro sujeto masculino:

Sé que estoy enfermo de un pesado mal, lleno de un agua amarga, de una inclemente fiebre que silba y espanta a quien la escucha. Mis amigos me dejaron, mi loro ha muerto ya y no puedo evitar que las gentes y los animales huyan al mirar el terrible y negro resplandor que deja mi paso en las calles. He de almorzar solo siempre. Es terrible. (*Ese puerto existe* 27)

Más adelante, en su segundo poemario, surge un yo poético neutro, sin marcas de género aparentes. Aquí se puede notar un esfuerzo consciente por borrar cualquier marca genérica en el poema. Esta pretendida neutralidad significaría nuevamente caer en un intento de posicionarse como el Otro masculino y, por tanto, sería una reafirmación de su dominio. Al respecto señala Silva Santisteban:

Plantear la creación desde el “cerebro andrógino” para reivindicar el poder masculino desde sí misma o masculinizar una actitud frente a lo literario o incluso frente al propio cuerpo para acercarse a la “neutralidad” exigida por los detentores de la razón ha sido una sutil forma de autosabotaje: *aceptar que el poder solo se genera desde el otro-hombre*. (1999: 122)

No obstante, este yo poético neutral también significaría un proceso transicional. Los temas no “importantes” que caracterizarían a la poesía femenina, según lo advertido por Varela, no dejan de aparecer tanto en *Ese puerto existe* como en *Luz de día* y cada vez toman mayor relevancia. El lugar desde el que son tratados y la forma en que son tratados vendrían a ser las marcas de género que identificarían a ese yo poético como uno femenino usando una máscara masculina. Veamos, por ejemplo, la particular descripción de mujeres de distintas edades y condiciones en *Madonna*:

Y, luego, cruzando el tiempo, el cortejo de mujeres con sus dones y secretos a cuestras. Estaban todas. Las que lucían el vientre como una hogaza dura y rubia bajo la gasa mortecina. La madre de aquél párvulo que se protegía del milagro a la sombra de la cadera familiar y opulenta. La dueña de la trenza todavía infantil y del seno obviamente maduro. Y entre ellas, apartada, la célibe: sabia como una abuela, poderosa de brazos y ensimismada a la ventana. (*Luz de día* 61)

El hecho de escribir con un sujeto lírico femenino implica un reconocimiento y posición política. Se escribe como mujer de manera consciente y con un propósito.

Desde esa voz se busca dar cuenta de una condición de subalternidad y de los deseos de reivindicación. Ya lo señala Reisz cuando explica que

(...) escribir (y leer) como mujer es una opción política y no el producto automático de una condición genérica. Pienso que solo puede producir una escritura “femenina” (en el sentido no trivial del término) quien tiene consciencia de todo lo que implica ser educada para subalterna y “complemento” del género masculino y quien, además, decide hablar de esa experiencia. (1996: 21-22)

La propuesta de Reisz se confirma analizando la poesía de Varela. Los poemas en los cuales claramente existen marcas de género femeninas están fuertemente cargados por la determinación de expresar dicha experiencia. Esta, además de ser original y particular, evidencia las injusticias por las que pasan las mujeres al ser enmarcadas en estereotipos y limitadas por la condición de subalternidad. La actitud tomada por la autora es una de rebeldía frente a lo impuesto, increpa y reclama al hombre y a la sociedad. Su inconformidad y protesta se origina desde esta experiencia íntima pero llega a alcanzar niveles metafísicos en los que todo humano puede verse reflejado:

Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala,
junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo.
Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora sus crías, la que se traga sus
lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los
días del año.
Así te he visto, vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes, castrando
bueyes, arrastrando tu azucena, tu immaculado miembro, en la sangre de los
mataderos. Disfrazado de mago o proxeneta en la plaza de la Bastilla —Jules
te llamabas ese día y tus besos hedían a fósforo y cebolla. De general en
Bolivia, de tanquista en Vietnam, de eunuco en la puerta de los burdeles de la
plaza México. (*Valses y otras falsas confesiones* 99)

Es interesante que el yo poético femenino de la autora se manifieste sin ninguna ambigüedad en *Valses y otras Falsas confesiones*. En este poemario la autora incorpora letras de valeses criollos que muchas compositoras y cantantes mujeres interpretaban en la época. Su misma madre fue una de ellas. Creemos que el hecho de incorporarlas fue una asunción al legado artístico dejado por otras mujeres, en especial las de su familia. Fue quizá una forma de conciliarse con esas voces que para su medio (y quizá hasta para Varela misma) eran consideradas exageradas, sentimentales y de categoría menor frente a un canon establecido desde una visión masculina. Este yo lírico femenino continúa muy presente en su poética y llega a su maduración en *Ejercicios materiales*. En *Claroscuro* leemos:

Yo soy aquella
 que viste de humana
 oculta el rabo
 entre la seda fría
 y riza sobre negros pensamientos
 una guedeja
 todavía oscura (*Ejercicios materiales* 185)

Como se había dicho, escribir como mujer es un acto político consciente cuyo propósito puede ser la expresión de una inconformidad explícita o la de un distanciamiento. Varela fue una poeta que decidió involucrarse activamente y marcar su inconformidad al tomar conciencia de su condición de subalternidad. La irreverencia sería su forma de afrontar las injustas desigualdades impuestas a su género. Cuando a la poeta le preguntan si en sus versos existe una reivindicación de la mujer, dice:

Absolutamente. A partir del momento en que una mujer se pone a hacer algo fuera de lo que la sociedad creada le exige como mujer: ser esposa y madre, ya empieza a ser independiente. En ese sentido, yo siempre me he sentido una mujer muy liberada. Si he aceptado aparentemente una vida burguesa, es simplemente porque era el sitio donde me había tocado vivir y en el que yo podía mirar las cosas; pero siempre las he criticado, siempre las he objetado, y esto desde un principio, desde mis primeros poemas. (Forgues 1991: 84-85)

Esta voz irreverente queda expresada en sus lacerantes ironías y lacerantes burlas. Su inconformidad puede llegar a la crueldad en el tema del amor. Este tópico tan gastado y reciclado, cargado de sentimentalismos y clichés como los de “mujer sufrida” o “ciega de amor” es reinventado o criticado por Varela. El dolor es expresado de forma cruda, visceral y original. Muchas veces a través del juego de decir, para luego destruir lo dicho y así no caer en sentimentalismos⁸. Es a través de su característico “pudor” o auto-censura que Varela logra expresarse de forma lacerante sobre estos temas sin caer en los errados estereotipos asignados por muchos a la poesía escrita por mujeres.

⁸ Desarrollaremos mejor esta idea en el segundo capítulo. Efectivamente, existe una intención consciente de truncar cualquier tentativa de alcanzar lo sublime, el éxtasis místico o romántico o un conocimiento certero y total de la realidad. Varela escribió una poesía desengañada de cualquier promesa clásica, romántica o espiritual. La poesía lúcida de nuestra poeta señala a la materia y al cuerpo en específico como únicos espacios a través de los cuales se podría hacer un examen de la realidad.

La irreverencia de Varela no solo está presente en la forma de abordar distintos temas en su obra. Podríamos decir que el hecho de desembarazarse de reglas sintácticas o de puntuación es otra forma de revelar su inconformidad, de no hallarse dentro de los cánones establecidos. En la búsqueda de configurar una identidad honesta que exprese los poemas, Varela agrega, quita y modifica no solo la forma de tratar ciertos temas, sino también el lenguaje: “El hecho de una escritura desde la posición de una mujer debe penetrar también el soporte de la significación: romper con los códigos, infringir las normas, perturbar el signo y establecer la originalidad de una identidad” (Silva Santisteban 1999:124).

Como parte de esta irreverencia se presenta otro aspecto muy notorio en la obra de Varela. La poeta inserta elementos de la cultura popular como letras de valeses y boleros, dichos, referencias al cine, etc. en su poesía. Esto se interpreta como un acto de inconformidad e incomodidad frente a lo que sería considerar a la poesía como un espacio de “alta cultura”. Insertar fragmentos de valeses, boleros, tangos y dichos populares quizá sea el intento más radical ya que muchos de ellos están cargados de sentimentalismos y clichés que los cargaban de esa condición “mujeril” y automáticamente etiquetaban como “baja cultura”. Varela, al igual que muchas otras poetisas, se apropia de esta voz marginal y la fija en la literatura.

La apropiación de elementos considerados culturalmente menores para insertarlos en la poesía, tradicionalmente considerada como parte de la alta cultura, da cuenta de un movimiento de desterritorialización y reapropiación. Como lo explica Reisz, “podría decirse que este tipo de poesía femenina, entregada al placer de jugar a “ser chusma”, es doblemente subversiva, puesto que da una vuelta de tuerca más a los procedimientos de desterritorialización de las literaturas menores” (Reisz 1999: 30). La lírica popular se extrae de entre las “literaturas menores” para ser insertada en la poesía. Esto genera, al mismo tiempo, que la alta poesía tradicional se matee y entre en el terreno de lo popular.

De esta forma podemos entender la aparición de fragmentos de valeses en *Valeses*: «Mi noche ya no es noche por lo oscura», «Juguete del destino», «Tu débil hermosura», «En tu recuerdo vivo» (*Valeses y otras falsas confesiones* 93-97). Este movimiento subversivo también se encuentra presente en los dichos o referencias populares

insertados deliberadamente en la poesía. *Monsieur Monod no sabe cantar* es quizá el poema ejemplar en materia de referencias populares:

tapiz rodante tan veloz y tan negro
que ya no sabes
si eres o te haces el vivo
o el muerto (*Canto villano* 152)

querido mío
a pesar de eso
todo sigue igual
el cosquilleo filosófico después de la ducha
el café frío el cigarrillo amargo el Cienno Verde
en el Montecarlo (*Canto villano* 153)

tú y yo
you and me
toi et moi
tea for two en la inmensidad del silencio (*Canto villano* 154)

En el primer extracto “hacerse el vivo” y “hacerse el muerto” son frases usadas dentro del discurso coloquial. Asimismo, *Montecarlo* fue un conocido cine de la época y *Tea for two* fue el nombre de una canción popularizada en un musical de Broadway y que, además, tuvo una segunda aparición en una popular película de los años 50 que tomó su nombre como título.

Finalmente, la desterritorialización también ocurre cuando Varela toma elementos caseros, de la vida cotidiana para insertarlos en su poesía. Elementos simples, nada poéticos y, muchas veces, hasta grotescos, transitan su obra:

y de pronto la vida
en mi plato de pobre
un magro trozo de celeste cerdo
aquí en mi plato (*Canto villano* 140)

La existencia, la contradictoria vida humana, queda representada entre comida y utensilios de cocina. La vida está inmersa en un “plato de pobre”, es un grotesco trozo de cerdo. Luego se le atribuye la característica de “celeste”, elevada, casi divina, tan solo para descender y volver a situarla en el propio plato del yo poético.

En *Canto villano*, su mismo título advierte ya la mezcla de elementos del elevado “canto” poético que remonta a Homero, con la villanía, que hace referencia al

poblador llano e iletrado perteneciente a un burgo. En este poemario,⁹ el yo poético elige conscientemente esos temas no “importantes” porque, en realidad, sí los encuentra cargados de sentido y no tiene miedo de tratarlos. Al apropiarse de ellos, los resignifica y les da un lugar en la literatura.

El tomar voces venidas de lo popular y lo cotidiano corresponde a la reapropiación de elementos pertenecientes al ámbito privado y casero al que la mujer fue desplazada. Estos temas no “importantes” son intencionalmente llevados al territorio de lo público “importante”. Es decir, lo “mujeril” y privado es tomado y reinsertado en el espacio de divulgación pública que representa la literatura. Esta práctica fue común de muchas mujeres escritoras que se iniciaron en esa labor en un medio predominantemente masculino. Refiriéndose al particular caso del vals criollo, Reisz concluye:

En este momento histórico, la lacerante ambivalencia del verso liminar “No sé si te amo o te aborrezco”, se puede hacer extensiva, más allá de la referencia inmediata a la Lima de la madre y del Vals criollo, al estado anímico de la mayoría de las mujeres en relación con la identidad genérica que nos ha sido asignada a lo largo de los siglos. (1999: 39)

Lo popular y cotidiano no son los únicos temas venidos de la marginalidad que utilizan las poetisas para matizar el lenguaje lírico imperante y hacerse de una voz propia. El tema del cuerpo, en realidad, es quizás el más tratado y representativo de la literatura femenina. Varela no es la excepción. Sus elaboradas ideas que interrelacionan el cuerpo con la mujer, la identidad y el acceso a la trascendencia son fascinantes. Vale la pena detenernos a elaborar la base de este discurso que, posteriormente, será profundizado.

La civilización occidental se configura a partir de la división cuerpo/alma desde los postulados platónicos. El alma concentra nuestra esencia, significa eternidad y raciocinio. Por otro lado, el cuerpo es degradado a lo mundano, limitado a las apariencias, es determinado como un obstáculo entre el alma y el mundo de las Ideas.

⁹ Como ya se advirtió en una cita previamente presentada, es con Canto villano que la autora decide detenerse y realizar una lectura honesta de su obra para elaborar la primera versión de su poesía reunida hasta ese momento. Así lo explica ella: “Honesto no respecto a la calidad de la poesía –éste es otro asunto-, sino respecto a la identidad del ser que escribía” (Forgues 1991: 83)

El fuerte vínculo entre la mujer y su cuerpo es una razón más de su condición marginal. La mujer es cuerpo. Vive sus experiencias de tiempo y dolor a través de él de una manera imposible para el hombre: el tiempo marcado por el envejecimiento de la carne, teñido por el dolor de los ciclos menstruales y la maternidad. El cuerpo es el lugar donde la muerte y la vida ocurren, es a través de él que sentimos dolor y placer. De igual forma, es el que justifica nuestra concepción del tiempo como finito, pero también como cíclico y eterno. Es quizá el recinto material en donde lo oximorónico tiene lugar, donde los opuestos se encuentran y cargan de significado el uno al otro, desafiando toda lógica.

Varela advierte la singular forma de entender el tiempo y sentir el dolor a través del cuerpo. Son temas recurrentes en su poesía y forman parte de la condición humana. Este discurso sitúa en un mismo nivel de importancia y necesidad al cuerpo y alma para, luego, nombrar al cuerpo como única posibilidad material de algún tipo de trascendencia. Esta equivalencia entre uno y otro puede ser notada en el poema *Canto villano*:

este hambre propio
 existe
 es la gana del alma
 que es el cuerpo (*Canto villano* 141)

El poemario ejemplar sobre el tema sería *Ejercicios materiales* que, ya desde el provocativo título, señala la especial reflexión que se le dará a la materia. Es en este poemario que Varela nos retrata la experiencia dulce y amarga, profundamente humana, de la maternidad. *Casa de Cuervos* puede ser el poema más evidente sobre el tema, pero no el único. El cuerpo se situará como espacio necesario de autoconocimiento y lo creado dentro de él será casi indivisible, confundiéndose así maternidad y creación poética.

Analizando los discursos manejados en la poesía de Varela, podemos notar un conjunto de voces, masculinas, neutras, femeninas y discursos, transgresores, populares y del cuerpo, que parte de la propia conciencia del sujeto y de su realidad. Toda esta polifonía¹⁰ de voces se encuentra en constante diálogo. Como mencionamos antes, no existe un solo “yo” poético, sino una multitud de voces que

¹⁰ Kenneth Gergen sostiene en *El yo saturado* que la identidad sería una polifonía de voces o multiplicidad de relaciones que habitan un yo (1992:26).

interactúan entre sí y nunca se sintetizan. Resulta muy pertinente la forma en que Zavala explica este concepto bajtiniano:

[...] la dialogía establece la relación entre enunciados («voces») individuales o colectivas. Lo dialógico concierne ante todo la interacción entre los sujetos parlantes (locutor= voz hablada o activa; emisor= voz del circuito comunicativo escrito), y los cambios de sujetos discursivos, bien sea en el interior de la conciencia o en el mundo real. Supone, asimismo, una articulación que incorpora a las «voces» el pasado (tiempo), la cultura y la comunidad. Revela en definitiva, la orientación social del enunciado. En cuanto que determina la «pluralidad» y la «otredad», se opone a la voz monoestilística y monológica que impone la norma, la autoridad, el discurso de poder. (1991 49-50)

Efectivamente, esta compleja configuración es lo que entendemos por sujeto poético. Uno orgánico y en constante evolución¹¹, íntimo y social. Son voces en diálogo que no se sintetizan. Esta conciencia creada es el reflejo íntimo del poeta. Y, en el caso particular de Varela, dan cuenta de un profundo deseo por analizar, entender y perfilar ese reflejo.

Luego de analizar la autobiografía de Ocampo en comparación con la de Simone de Beauvoir, Margarita Saona concluye:

Creo que la autobiografía de Ocampo nos muestra que había asimilado no solamente que la mujer no nace sino que se hace; sino también que la mujer intelectual se hace en el ejercicio de la escritura del yo, al igual que Simone de Beauvoir, Ocampo experimenta, mezcla géneros, avanza y retrocede en el tiempo y reflexiona sobre los avatares de su subjetividad. Cuando la mujer es aún lo otro, incluso para los teóricos de la autobiografía, es necesario echar mano de todas las herramientas posibles para la construcción del yo. (2015: 43)

Nuestra poeta, una mujer intelectual, también se hacía en “el ejercicio de la escritura del yo”. Experimentó a través de muchísimos discursos creados a partir de experiencias vitales y utilizó todas las herramientas posibles para construir ese “yo” sin modelos, buscando su identidad en el terreno del Otro.

¹¹ Stuart Hall, señala que no existe un yo original absoluto, sino una identidad en constante cambio y construcción a lo largo del tiempo (2010: 341).

CAPÍTULO II Una poética reflexiva

El punto que quiero subrayar es que nos interpretamos a nosotros mismos de la misma manera (con las mismas limitaciones) como interpretamos a otro.
Pablo Quintanilla

2.1. El autoconocimiento: diálogo entre el yo poético y su doble

2.1.1. El tú poético

En los ocho poemarios dejados por Varela podemos ver una constante muy particular. En su búsqueda por articular una identidad, al intentar constituirse y responderse ¿qué soy?, el yo poético asume muchas máscaras. Así como distintas personas gramaticales. A continuación, veremos a qué nos referimos con esto. Y, en consecuencia, descubriremos en qué medida se puede decir que existe una evolución del yo lírico en su poética.

Según la autoficción, hablar del héroe, narrador y personaje sería hablar de la misma persona. El protagonista que, en la mayoría de veces, comparte el mismo nombre que el autor es quien narra la historia y quien también la actúa. Dependiendo de la actitud del autor con respecto a lo fantasioso de su novela, la identidad del héroe puede mutar de femenino a masculino o los acontecimientos “reales” pueden llegar a ser tan artificiosos que terminen en el absurdo¹².

En el caso de la lírica, la autoficción no funcionaría de forma distinta. Sin embargo, en este género, lo artificioso sería parte del lenguaje poético y no necesariamente caería en un absurdo. En la narrativa, puede ocurrir que el escritor se confunda con el papel del héroe, narrador y personaje. En la lírica, puede ocurrir también que la identidad del poeta se enmascare¹³ con la del héroe, yo poético y personajes (con o sin identidad definida) para expresar o experimentar sus límites identitarios a través de la libertad brindada por la lírica.

En esta medida, vale la pena estudiar la poesía bajo el concepto teórico de autoficción. Y, de igual forma, resultará provechoso analizar la poesía vareliana.

¹² Se puede recordar a *Cómo me hice monja* de César Aira.

¹³ Refiriéndose al uso de máscaras en la autoficción, Alarcón señala que “la autoficción puede ser leída como la máscara que utiliza el autor. Su ambigüedad inherente, que desdibuja las líneas entre lo que es verdad y lo que es mentira, sirve sobre todo para ocultar al escritor, que desaparece detrás del texto. (2014: 107)

Ahora veremos qué tipos de máscaras usa el yo poético y quiénes son los “otros” con quienes dialoga.

Ya desde *Ese puerto existe* podemos encontrar a ese “yo” autoficcional que afirma y fusiona ficción con realidad en el poema de entrada *Puerto Supe*. En este poemario aparece un tímido yo poético masculino como primer protagonista que enmascara al yo poético femenino. No nos extenderemos en mayores explicaciones pues ya fueron desarrolladas en el primer capítulo.

No obstante, sí sería pertinente resaltar un particular poema en el que este yo masculino se termina identificando veladamente con uno femenino. En *Fuente* se describe un intento de fusión mística entre cuerpo y alma. El yo poético, hasta ese momento masculino, se confunde con su contraparte espiritual femenina:

Estuve junto a mí,
 llena de mí, ascendente y profunda,
 mi alma contra mí,
 golpeando mi piel,
 hundiéndola en el aire,
 hasta el fin.

La oscura charca abierta por la luz.

Éramos una sola criatura,
 perfecta, ilimitada,
 sin extremos para que el amor pudiera asirse.
 Sin nidos y sin tierra para el mando (*Ese puerto existe* 31)

“llena de mí” puede referirse al alma, pero también al mismo yo poético. El resultado de la unión es descrito como “una sola criatura, perfecta, limitada”. Todos estos adjetivos dan cuenta de un sujeto femenino.

Este yo poético que transita en la ambigüedad también utiliza otros personajes masculinos que lo enmascaran. En este mismo poemario, los encontramos en Cosme y el capitán de los poemas *Sueños de oriente* y *El Capitán* respectivamente.

Sin embargo, el yo poético no siempre se identifica con un otro de forma ininterrumpida y clara. En *El capitán*, la identificación de uno con el otro es progresiva. La historia de la vida en el mar es contada en primera persona al inicio del poema: “el primero en caer soy yo, pero continúo” (38). Luego pasa a su plural: “Los capitanes somos castos y rugimos...” (38). Finalmente termina en tercera

persona: “El capitán es insomne por naturaleza y sin embargo sueña” (39). A pesar de estos saltos en la persona gramatical, la ironía, la resignación, la soledad y la presencia de la muerte en la carne son características que comparten tanto el marinero como la voz enunciante.

Al final del poema existe una identificación entre el capitán y dos “otros” femeninos. En primer lugar, es comparado con una niña: “Y en la espera, bajo el bronce de su piel, los músculos penden flácidos como los de una niña atacada de malaria, mientras sus huesos se acoplan en las bodegas húmedas” (39). Finalmente termina concluyendo: “Sólo el mar canta esta leyenda” (39). La humedad y el mar son por antonomasia símbolos de lo femenino. ¿Quién *canta* la leyenda/poema entonces? ¿El mar o el capitán? Quien *canta* o hace poesía de la leyenda es el yo poético que cumple las veces de mar “las olas gimen, bogamos sobre una selva de tristeza” y de capitán “Nosotros, de pie, invadimos la tiniebla, quebramos el acorde final con una terrible marcha de guerra.”

Seguidamente, en el caso de *Historias de oriente*, la terca perseverancia de Cosme por ganar una batalla perdida: “Cierta mañana Cosme abrió los ojos y vio a su perro envuelto en una nube azul” (41), su empatía por el perro: “La nube cambiaba de color y el pobre animal gemía en el centro mismo del firmamento y bañaba la cabeza de Cosme con sus espesas lágrimas” (41) y el dolor y frustración: “Cosme tenía los dientes rojos de dolor y sus mejillas ardían de impotencia” (41) son nuevamente características que comparte con el yo poético: “Terribles presagios. Transidos de dolor, agónicos, postergaron la fecha” (41).

La perseverancia y esperanza con que se acomete tan patética e imposible hazaña es un tema recurrente en la poesía de Varela. Representa su lucha propia por encontrar un sentido, una verdad “una cagada de mosca” (144) en un mundo sitiado por el sin-sentido y el desamparo existencialista:

Entonces saltaba, llegaba a distinguir a la infeliz bestia que arropada de gases irisados orinaba tristemente para orientarlo. La esperanza no lo abandonaba ni en las terribles noches de tormenta en que la nube se mecía cargada de ira sobre su cabeza. Y así pasaban años y años y Cosme no quería otro perro.
(42)

Cabe mencionar también que “Cosme” fue el nombre que la propia Varela adoptaría, posteriormente, para realizar críticas de cine. Prefiriendo el anonimato, escribió para la revista *Oiga* bajo ese seudónimo.

En *Luz de día* el yo poético se identifica por primera vez como femenino con marcas gramaticales concretas. En este poemario, el sujeto lírico define su interés en desentrañar la realidad, así como por su quehacer poético. De esta manera, toma conciencia de una dualidad constante en el orden de las cosas. Los contrarios no se sintetizan sino que conviven en un claro-oscuro¹⁴ equilibrio. La luz/día y la sombra/noche, la esperanza y el fracaso, la vida y la muerte son la dualidad del caos que ordena el mundo y que permite la creación poética.

En este poemario el yo poético comienza su diálogo con un “tú” indefinido que pareciera tener un vínculo romántico con el sujeto lírico. Así sucede en *Calle catorce*, *Vals* y *No estar*. Sin embargo, una minuciosa lectura nos permite notar la progresiva identificación de este yo poético con ese “tú” a lo largo de los poemas.

En *Calle catorce*, el diálogo inicia con un aparente sujeto femenino recordando a un tú masculino: “¡Qué compañía era tu mano, qué sombra –mi sombra- era tu cuerpo, unido a tu mano, siguiendo mi cuerpo, entre otras sombras y otros cuerpos!” (57). Sin embargo, el poema culmina con un sujeto poético masculino y un “tú” femenino que corresponde a la personificación de su propia sombra: “... y le digo una vez más a ella, a mi espantada sombra, que me acompañe un día más y un día más y un día” (58).

En *Vals* la conversación con el tú se hace cada vez más personal. Pronto ese otro se convierte en una sombra persecutoria del yo en perpetuo reflejo: “Buscar tu sombra, reconocerte tras una ventana,/ mancha de sol, sombra de lluvia, en cualquier calle del /mundo (77).” Ocurre lo mismo en *No estar* cuando las quejas existencialistas del yo poético son dirigidas hacia un tú que, en última instancia, termina confundándose con el sujeto lírico: “Recuerdos donde tú eres yo/ y haces el mismo gesto de amor en la oscuridad” (79).

¹⁴ María auxiliadora Balladares realiza una analogía entre la cámara oscura de la cámara fotográfica y la poética vareliana para intentar explicar su proceso creativo. Así, concluye que “(...) en el caso de la poesía vareliana, distinguir luz de sombra u oscuridad es imposible. El claroscuro del enunciado vareliano es irreductible a su lado luminoso o su lado oscuro exclusivamente” (18).

En este poemario puede verse con claridad una particular marca que se desarrollará en toda la poética vareliana. Continuamente, cuando el yo poético toma presencia, un otro, un “tú” aparentemente ficticio, también aparece junto a aquel. Seguidamente, se establece un diálogo unilateral siendo el tú una construcción poética receptora. Este “tú poético”, pasará de ser un “otro” a identificarse con el sujeto lírico y a confundirse con él. Este aparente diálogo con un doble ficticio se verá de forma más desarrollada en poemarios posteriores, pero inicia en Varela desde una etapa muy temprana. La inquietud por construir una identidad, teniendo al diálogo por herramienta, se encuentra desde su primera obra. Teniendo esto en cuenta, se puede decir que su poética es narcisista. Así leemos en *Siempre*: “No eres tú./ Siempre yo./ (...)/ Siempre saliéndome al paso” (74).

Valses y otras confesiones es el poemario en el que el sujeto poético toma conciencia de su calidad autoficcional. Efectivamente, como el título lo anuncia ya, las confesiones son falsas, la palabra se falsea al intentar recrear la realidad. El espacio poético será una “mentira” que no limitará la experimentación del yo en su camino al autoconocimiento. No es de extrañarse que sea en este poemario en el que el yo poético se vincula directamente con el nombre de la autora de carne y hueso como se señaló ya en el primer capítulo. En *Valses*, Lima se convierte en la madre del sujeto lírico, una con la cual termina identificándose. Inserto en sus divagaciones sobre Lima y New York se lee: “dónde aprendía a mentir/ a llevar mi nombre de seis letras negras” (95). Las seis letras negras por la tinta y por la oscuridad anímica de la persona señalada, irónicamente, esconden un nombre lleno de connotaciones luminosas: Blanca.

Asimismo, en este poemario se dará el primer diálogo con un tú poético femenino definido. En *Conversación con Simone Weil* el yo poético dialoga con el pensamiento político-social de la filósofa mística. El sujeto lírico, desde su discurso poético, comparte con la personificación de Weil la desilusión del mundo social y material lleno de hambre y muerte. La confusión entre ese yo y ese tú es evidente. Así también lo nota Cárcamo

El poema de Varela acontece como espacio en que los sujetos de la enunciación interactúan hasta (con)fundirse. Aún allí donde el texto establece el diálogo de dos voces mediante guiones, no se puede distinguir a ciencia

cierta quién es quién y, en el despliegue de las misma, el yo y el tú de la enunciación parecen fundirse. (7)

Inmediatamente después de éste poema, *Auvers-sur-Oise* cierra el poemario con otro diálogo. Aquí el intercambio es fragmentado. Es casi imposible determinar quién dice qué pero se puede sospechar que se trata de una conversación entre el yo poético y Van Gogh quien vivió sus últimos años en la colonia de artistas que dio nombre al poema. La confusión entre el yo lírico y el tú poético, quien pasa de ser un sujeto masculino a ser representante de toda la humanidad, termina en un monólogo (auto)condenatorio muy íntimo:

Porque tú gusano, ave, simio, viajero, lo único que no sabes es morir ni creer en la muerte, ni aceptar que eres tú mismo tu vientre turbio y caliente, tu lengua colorada, tus lágrimas y esa música loca que se escapa de tu oreja desgarrada. (*Valses y otras falsas confesiones* 124)

Nuevamente, aparece la desilusión del mundo y el hombre frente a su sinsentido y precariedad. La respuesta del yo poético es, en equivalencia al ayuno místico, la abstinencia de una poesía excesiva y ostentosa. El yo poético se ensimisma, se repliega en sí y habla desde su propia cotidianeidad.

En *Canto villano*, el sujeto lírico vareliano seguirá con sus obsesivos sentimientos de soledad e insatisfacción expresados en conversaciones con el tú poético. Ya desde el poema homónimo se encuentra esta dinámica: “no hay otro aquí/ en este plato vacío/ sino yo/ devorando mis ojos/ y los tuyos” (141).

El diálogo en *Canto villano*, además de ser conflictivo y melancólico, también es profundamente rebelde. El yo lírico está inconforme y no duda en depositar quejas y reclamos en el “tú”. *Monsieur Monod no sabe cantar* es un poema largo que utiliza la idea del diálogo con un tú “amado” trabajada ya en *Vals* o en *No estar* pero para desarrollar frustraciones teñidas de existencialismo y dolor como ocurrió en *Conversación con Simone* y en *Auvers-sur-Oise* pero de una forma personal y con lacerante ironía:

tú y yo
 you and me
 toi et moi
 tea for two en la inmensidad del silencio
 en el mar intemporal
 en el horizonte de la historia
 porque ácido ribonucleico somos
 pero ácido ribonucleico enamorado siempre (*Canto villano* 154)

Este extracto corresponde al final del poema mencionado y es una parodia del poema de Quevedo, *Amor constante, más allá de la muerte*. El verso final de este poema dice “polvo serán, mas polvo enamorado”, es un canto solemne a un amor que vencerá a la muerte y persistirá a pesar del deterioro del cuerpo en cenizas. El yo poético no puede evitar burlarse de una creencia tan ingenua. Así, en clave irónica enmarca el romance en la muerte: “tea for two”, “en el mar intemporal” “en el horizonte de la historia”. Y mezcla términos románticos “enamorado siempre” con términos científicos de la condición corpórea del ser humano “ácido ribonucleico”.

Volviendo al título del poema, Jacques L. Monod fue un biólogo dedicado a estudios genéticos, de ahí su imposibilidad para cantar, para poetizar. Los textos de Monod destilan desamparo existencial. Estos sostienen que, a pesar de que el ser humano tenga la necesidad por encontrarle un sentido a la vida, esta no será más que el resultado del mero azar¹⁵. Varela toma su propuesta y la convierte en tema de una conversación entre el yo poético y su amado. Esta conversación se torna un monólogo de reclamo, ya que nunca hay respuestas del “otro” indiferente. El silencio del otro es el silencio propio al no poder encontrarle sentido al sinsentido cotidiano. A pesar del ímpetu y los intentos diarios, siempre queda el yo escuchando su propia voz. El diálogo culmina con la mentira que significa solucionarlo todo con amor. Mentira que no engaña al yo poético y que, por tanto, decide exponer en clave irónica.

Ni el yo ni el tú poético son engañados por el opio del amor que para muchos sí llena el vacío de la existencia y el sinsentido del mundo. La creencia de un Dios¹⁶ tampoco será posible y no causará ningún alivio. La soledad, el desamparo y el desgarró presentes en la poética vareliana estarán marcados por la ineficacia del amor y de Dios para dotar al ser humano de propósito y para colmar al mundo de

¹⁵ “La antigua alianza ya está rota; el hombre sabe al fin que está solo en la inmensidad indiferente del Universo de donde ha emergido por azar. Igual que su destino, su deber no está escrito en ninguna parte. Puede escoger entre el reino y las tinieblas” (El azar y la necesidad 1986: 168).

¹⁶ Violeta Barrientos dice sobre el tema: “Dios ha muerto. La obra de Varela revela la enfermedad contemporánea, el sinsentido del mundo, el absurdo de la existencia del hombre, la desafección ideológica, el callejón sin salida del individualismo” (53).

significado. Así podemos entender poemas como *Crucifixión*, *Va Eva*, *Curriculum vitae* y *Media voz*.

Se van juntando los ingredientes para *Camino a Babel*. Un ejercicio poético que ensaya el camino hacia algún tipo de trascendencia. El yo poético, quien desde el primer poemario tiene a la muerte presente como tema, se cuestiona sobre cómo afrontarla sin Dios. En *Camino a Babel*, el yo poético se identifica como alma, como ave y como poeta. Asimismo, sostiene un diálogo con un tú no identificado que simboliza a toda la humanidad.

Ensayar la trascendencia es ascender hacia la nada. En *Ejercicios materiales* el yo poético descubre que el único tipo de ascensión posible no es mística sino material. Aquí el yo lírico se enfrenta a la idea del deterioro y muerte de todo lo que existe, especialmente el cuerpo. Sin alma, los confines de la vida son delimitados por el cuerpo¹⁷. En el poema que da título al libro, nuevamente, el yo poético habla por toda la humanidad, incluyéndose:

Así caídos para siempre
 abrimos lentamente las piernas
 para contemplar bizqueando
 el gran ojo de la vida
 lo único realmente húmedo y misterioso de
 nuestra existencia
 el gran pozo
 el ascenso a la santidad
 el lugar de los hechos (*Ejercicios materiales* 178-179)

Dentro de este poemario, es igualmente importante mencionar a *Casa de cuervos*, el más importante poema en el que se sostiene un diálogo entre el yo poético y un tú identificado como “hijo”. La experiencia de la maternidad sería la única que colma de sentido. Los sentimientos de espiritualidad y amor son finalmente alcanzados por el yo poético al experimentar tener a su hijo dentro del vientre. Sin embargo, este es un estadio temporal, ya que el hijo abandona al yo poético al salir al exterior del cuerpo. El sujeto lírico/madre acepta absolver ese vínculo

¹⁷ Referente al tema del cuerpo en *Ejercicios materiales*, Muñoz dice que

El yo poético adquiere conciencia de sí mismo en el primer poemario y desde esa conciencia se embarca en una aventura de conocimiento que lo extravía en el caos del mundo. Parece casi esperable entonces que, respondiendo al afán por registrar lo más tangible de la realidad para asegurar su existencia, el sujeto textual acabe hurgando también en la carne propia. (2007: 184)

identitario pero este proceso no deja de ser doloroso y solitario. La compañía que ofrece el hijo es única porque el yo poético se identifica completamente con él:

tu náusea es mía
 la heredaste como heredan los peces la
 asfixia
 y el color de tus ojos
 es también el color de mi ceguera
 bajo el que sombras tejen sombras y
 tentaciones
 y es mía también la huella
 de tu talón estrecho
 de arcángel
 apenas pasado en la entreabierta ventana
 y nuestra para siempre
 la música extranjera
 de los cielos batientes (*Ejercicios materiales* 170)

Es por ello que el abandono o la renuncia al hijo es un vaciarse. La identidad del yo poético queda vaciada. De ahí que la extensión del dolor sea tal cuando afronte solo el sinsentido del mundo. Esta misma idea de vacío estará presente en muchos otros poemas. Así se entiende *Supuestos* cuando el yo lírico le dice al tú poético: “y sueñas sueñas sueñas/ gran badajo/en el sagrado vacío de mi cráneo” (184).

En *Ejercicios materiales* se encuentra también un anticipo del tema que será desarrollado de lleno en *Concierto animal*: la muerte. Sin embargo, aquí la muerte causa lucha y conflicto. El yo poético es motivado a rebelarse, a generar una respuesta. El sujeto lírico trata de autodefinirse para enfrentar a la muerte. Así en *Claroscuro* se lee:

yo soy aquella
 que vestida de humana
 oculta el rabo
 entre la seda fría
 y riza sobre negros pensamientos
 una guedeja
 todavía oscura (*Ejercicios materiales* 185)

La escena del poema puede ser situada frente a un espejo. El yo poético se riza el cabello aún oscuro, aún no deteriorado ni muerto, mientras ve su reflejo y cuestiona su identidad frente a su precariedad: “me contempla la muerte/ en ese espejo/y me visto frente a ella” (185). En *Escena final* la lucha entre el yo y la muerte es más evidente: “he dejado la puerta entreabierta/ soy un animal que no se resigna a morir” (187).

El libro de barro es un poemario sumamente enigmático. Nuevamente se trata de ensayar una forma de trascendencia. La circularidad temporal de poemario apuesta por una eternidad aparente. La vida del hombre, del ser humano en colectivo, es un ciclo de vida y muerte. La eternidad estaría en el origen y el origen en el “gran ojo de la vida”, volver a la matriz materna una y otra vez.

El libro de barro es casi una bifurcación dentro de la poética vareliana, si tenemos en cuenta que el tema central de *Concierto animal* es la muerte. En este poemario, el sujeto poético se unifica en un “yo” cuya voz protagoniza ocho poemas. El tema central es el vacío, la muerte y cómo enfrentar la vida sabiendo su final: “Morir cada día un poco más/recortarse las uñas/ el pelo/ los deseos” (235).

El diálogo más importante del poemario se sostiene entre un yo vivo que sufre por la ausencia de un tú muerto en *Si me escucharas*. Las reminiscencias con *Casa de cuervos* son evidentes y no se puede dejar de lado la historia de la propia Varela. Así podemos identificar a su interlocutor como “hijo”. La identificación entre yo y tú poéticos es plena: “tú muerto y yo muerta de ti” (25). El yo poético llega a experimentar la muerte estando vivo. En este punto parece que luchar contra ella es una derrota y la posibilidad de hallar sentido a la vida se ve minada por este final definitivo.

Finalmente, el yo poético se identifica con distintos animales como una araña: “trepo como la araña que soy” (224) o lo que muy posiblemente sería un cerdo. Para este último caso, vale la pena un análisis más profundo, ya que se trata del poema que da fin al poemario:

el animal que se revuelca en barro
 está cantando
 amor gruñe en su pecho
 y en sucia luz envuelto
 se va de fiesta

de allí que el matadero
 sea el arco triunfal
 de esta aventura
 y en astrosa apariencia
 se oculten la salud y la armonía
 y la negra avellana
 sepulta en el gargüero
 lance rayos azules a los vientos

engastado en la mugre
 diamante singular astro en penumbra
 encuentra y pierde a dios
 en su pelambre
 connubio de atragantada melodía
 y agonía gozosa

se necesita el don
 para entrar en la charca (*Ejercicios materiales 244*)

Por todas las referencias del poema, el animal del que se está hablando parece tratarse de un cerdo de criadero. Con cierta ironía se describe la simple vida del animal brindada por su falta de conciencia. No necesita entenderse a sí mismo o al mundo en sutil contrapunto con la ineludible necesidad del ser humano por encontrar un sentido. La “fiesta” y “el arco triunfal” son su muerte porque ese fue, desde el inicio, el propósito de su existencia: llegar al matadero. En consecuencia, el gozo de la vida y el de la muerte se confunden, puesto que la muerte sería ese momento de plenitud que lo colmaría de sentido. La “negra avellana” con la que tantas veces ha sido alimentado parece estar atorada en su garganta y ser la causante de su cercana muerte. Entonces, el revolcarse en el barro de alegría y juego se confunde con las sacudidas finales de la muerte. Así también el canto y melodía que emite son gruñidos de amor y también de agonía. Finalmente, el yo poético brinda una conclusión para el poemario: “se necesita el don para entrar en la charca”. Esto quiere decir que llevar una vida saludable y armoniosa al asumir que el propósito de la misma alcanzará su plenitud en la muerte no es algo fácilmente aceptado por cualquiera.

Luego de recorrer estos siete poemarios bajo el análisis del yo poético, podemos concluir dos cosas. En primer lugar, la poética vareliana es muy concisa. La evolución de temas y del sujeto poético existe, pero no se evidencia en cambios claramente delimitados. La evolución del yo será una espiral que, en su avance, no dejará de repasar las mismas obsesiones, siendo estas la soledad, el desamparo, el dolor, el deterioro y la muerte. De ahí que la muerte aparece desde *Ese puerto existe* como un tema cerrado (un final del que no se puede escapar.) pero volverá a aparecer más tarde en *Concierto animal*. De esta forma, la madurez poética no se verá en la medida en que el yo poético presente estos temas, sino en la medida en que los *asuma*: asumir la realidad y su sinsentido, vivirla en carne propia.

En segundo lugar, el yo poético no solo hurga en el mundo para tratar de hallar verdades. También hurga en sí mismo para entenderse. Por esta razón es que continuamente aparece identificándose con animales, personajes o personas. El diálogo parece ser su mejor estrategia de autoexamen, ya que ese tú poético con el que conversa (a pesar de que la mayoría de veces no responda) es un reflejo, una (con)fusión, una especie de doble que le permite verse y conocerse. En palabras de Muñoz:

El tú poético se inserta en un engranaje lírico en el que cada pieza textual se orienta hacia la exploración de la realidad circundante. En este sentido, la indagación afecta directamente a la segunda persona, pues se convierte en objeto poético como consecuencia principalmente de la estrecha relación que la une con el yo. (2007: 85)

Hemos visto que, dentro del poema, el yo se identifica con el tú, compartiendo sentimientos, pensamientos y hasta rasgos físicos. A continuación, desarrollaremos la idea del doble en la poética vareliana.

2.1.2. La anagnórisis del reflejo

En la poesía vareliana encontramos un yo poético que continuamente toma presencia y que incluso se identifica con otros personajes del poema. Como ya se había dicho, esta voz aparece con una continua intención de dialogar. El yo poético surge para volverse a sí mismo, pues este diálogo tiene por receptor una imagen especular del propio yo. Aquí, nos centraremos en analizar dos movimientos de desdoblamiento especular a partir de la autoficción lírica: el del yo poético en la multitud de máscaras y personajes previamente señalados, y el de la propia autora en ese mismo yo poético. El objetivo será desentrañar la razón de la existencia del doble y, en última instancia, el de escribir autoficción.

Entre las escrituras del yo, utilizar la autoficción para indagar sobre la identidad en Varela, es una herramienta útil y reveladora, como ya se dijo. Se propuso también utilizarla de una manera distinta a la comúnmente usada en la narrativa, puesto que, en el plano de la lírica, el poeta de carne y hueso tiene una relación distinta con la voz de sus poemas que el escritor con su narrador y personajes.

Si hablamos de lírica, la mejor manera de explicar el vínculo entre el poeta y la voz de sus poemas es distanciándonos de la minuciosa categorización de la

autoficción narrativa para situarnos en los textos llamados “sin pacto previo explícito”. Según Annick Louis en estos textos el pacto previo consiste en la ausencia de determinación en cuanto a la naturaleza ficcional o referencial en las narraciones, estableciéndose lo que la autora llama un pacto de vacilación¹⁸ (2010: 73).

Alberca definió que el pacto ambiguo de la autoficción combina los contrarios pactos autobiográfico y novelesco. Con el pacto ambiguo la identificación del autor con el narrador es clara. La historia narrada por éste es una mezcla entre ficción y realidad. En los textos sin pacto previo explícito, la identificación entre autor y narrador no se da de manera clara, el narrador no se identifica con el mismo nombre del autor necesariamente. A pesar de ello, la ambigüedad entre ficción y realidad sí está presente. Ésta puede resolverse en el texto, pero en otros casos, “los dispositivos textuales contribuyen a mantenerla, por lo que puede decirse que estas obras se construyen sobre esta tensión entre lo ficcional y lo referencial que no puede ser resuelta (al menos sin recurrir a elementos extratextuales)” (Louis 2010: 73).

La intención de Louis al proponer desplazar el eje del cual se piensa a la autoficción es emanciparla de “otros géneros a los cuales se la ha emparentado tradicionalmente (autobiografía, novela autobiográfica, biografía ficcional). Y así considerar el fenómeno en una categoría más vasta” (Louis 2010: 74). Dentro de esta vasta categoría se puede situar a una poética autoficcional. Es decir, una con una voz íntimamente ligada al poeta, cargada de imágenes y expresiones que vacilan entre la realidad y ficción¹⁹ pero que nacen de preocupaciones, emociones e ideologías de un sujeto real.

¹⁸ En *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov señala ya la importancia de la “vacilación”. Éste la define como “momento evanescente” en el que se intuye la identidad del narrador con la del autor, lo que causa una tensión entre lo considerado verdad y ficción. Sin embargo, mientras Todorov lo plantea como algo temporal, en los textos sin pacto previo explícito dicho efecto suele perdurar.

¹⁹ Dentro de la vasta categoría de las obras sin pacto previo explícito, Louis menciona a los primeros textos de Borges incluidos en *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Ficciones*.

El pacto de vacilación está presente en la poética vareliana. Como muchos otros poetas, Varela no se identifica directamente con su yo poético. Sin embargo, la tensión entre lo ficcional y lo referencial es notoria dentro del texto y se comprueba fuera de éste cuando acudimos a elementos extratextuales. Es ahí cuando podemos entender el reflexivo vínculo entre poeta y sujeto poético. Tomemos por ejemplo algunos extractos de entrevistas hechas a la poeta:

“Mi poesía es como una introspección, un análisis constante de las emociones” (Mantilla 2001)

“Yo no escribo para lograr reconocimientos, sólo lo hago cuando surge por una necesidad que no puedo contener” (Mantilla 2001).

“Canto villano es un libro de poemas que no querían ser jamás publicados. Es el libro del inconsciente, de lo que tú dices cuando no hay nadie, de los gestos que haces frente al espejo. Esas cosas terribles del monstruo que puedes ser” (Kristal 1995: 146-147)

Louis señala las características que suelen compartir textos sin pacto previo explícito y advierte que muchos autores jóvenes y desconocidos optaron por un pacto de vacilación al iniciarse en la escritura. En sus obras suelen establecer una búsqueda vinculada a la historia familiar, un retorno a los orígenes (2010: 75). Estas genealogías familiares expresan la búsqueda de identidad del propio sujeto narrador. Asimismo, la autora señala que la búsqueda personal (origen) se vincula directamente con la búsqueda identitaria de la comunidad a la que el relato se vincula (2010: 86), al punto que “en ocasiones el nombre de la ciudad, de las calles y/o barrios o del país puede reemplazar el nombre del autor en su función de arraigo de la autoficción” (Louis 2010: 88).

En Varela todo esto se cumple en *Ese puerto existe*. Su primer poemario fue publicado cuando ella era muy joven y desconocida, una poeta que ni a sí misma se calificaba como tal. La identidad que se construye a través del arraigo, del origen, ya sea familiar o nacional es el tema central de su primer poemario, uno que escribió desde Europa cuando el distanciamiento de su tierra natal causó sus primeros cuestionamientos sobre su origen e identidad²⁰:

²⁰ En cuanto a la relación entre origen e identidad Louis dice que

El nombre constituye un elemento autobiográfico preciso (como la aparición del lugar y la fecha de nacimiento del autor), el nombre de la ciudad (o la mención del espacio geográfico...), el nombre de otros personajes o incluso la presencia de una red de

Yo fui a París en 1949, el mismo día que me casé con Szyszlo, porque todos los jóvenes de mi época pensaban que era el centro del mundo artístico, donde las ideas estaban naciendo. En 1954 viajamos a Florencia, donde vivimos un año, y partimos luego a Washington y a Nueva York por la carrera de Szyszlo. Buscábamos una identidad... Las ciudades tienen que ver con descubrir el contraste entre ser sudamericana en relación a París y a los Estados Unidos. (Prain 2001)

En *Ese puerto existe*, rememora su infancia, la costa peruana y sus raíces en la sierra de Arguedas. Así podemos entender poemas como *Puerto Supe*, *Los pasos* y *Mediodía*. Esto, sin embargo, no se limita a su primer poemario. Las referencias a otras regiones costeras y a la propia Lima también están presentes en *Luz de día* y *Valses y otras falsas confesiones* en poemas como *Palabras para un canto* y *Valses* respectivamente. En poemarios posteriores, de mayor maduración poética, las referencias a lugares exactos desaparecen.

Sin la necesidad de un pacto previo explícito, la voz poética es libre de desplazarse entre ficción y realidad. No se limita a mostrar un único rostro, sino que puede usar diferentes máscaras. Puede nutrirse de experiencias verdaderas, así como de supuestas. El yo poético vareliano es uno lúcido, coherente y constante. Sus preocupaciones y la postura que asume frente a ellas maduran en contrapunto con la poeta de carne y hueso.

Ahora, teniendo en cuenta en qué medida se puede decir que el yo poético vareliano es autoficcional, podemos entender mejor la idea del desdoblamiento, la existencia de un doble con quien se inicia el diálogo. La aparición de una imagen especular no resulta extraña en este tipo de textos influenciados en mayor o menor medida por el psicoanálisis.

Al hablar de dobles es inevitable traer a la memoria a grandes autores de ficciones o autoficciones. Stella Maris Poggian hace un análisis amplio acerca del tema del doble en autores como Stevenson, Hoffman, Poe, Kafka, Borges, Cortázar y concluye que el doble sitúa al sujeto en una inseguridad y angustia que lo acerca

características que remiten al autor (...). Cada uno de estos elementos puede cumplir la función de establecer una identidad entre narrador y autor. (88)

a la locura o lo empuja al suicidio (2002: 69). Para estos autores el encuentro con el doble tiene un resultado autodestructivo.

En una entrevista con María Amelia Fort, Varela señala que “todo artista tiene una neurosis” luego de declarar: “Al principio he vivido muy en desacuerdo con la persona que escribía en mí. Habían dos yo. Poco a poco he ido acercándome a este ser, a esta persona que escribe poesía (Varela 2015)”.

En otra entrevista con Patrick Rosas, Varela cuenta que, en su madurez vital y poética, decidió dejar de enmascararse y logró aceptar a su otro yo, al yo poético que escribe los poemas:

Antes usaba algunas máscaras. Pero en mis últimos poemas creo que ya no lo hago. Se han unido el yo poético y el yo personal. Soy la misma persona. Me he aceptado. No sé quién ha aceptado a quién. Si la persona de todos los días a esa otra que dice barbaridades, que a veces tiene tanto furor. O si al revés. (1999: 80)

Existe un doble en la poesía de Varela que causa inseguridad y hasta miedo. Sin embargo, en lugar de generar destrucción personal y fragmentación, genera construcción personal y comunión. La existencia de un doble facilita el autoexamen a través del diálogo, ya sea entre yo poético y personajes especulares o entre la autora y su yo poético. Así, permite convertir lo destructivo en constructivo y puede llegar a considerarse un proceso terapéutico. En la misma entrevista con Fort citada previamente, Varela también confiesa que no hubiera podido soportar vivir sin su vocación poética porque toda la tensión de su poesía se hubiera trasladado a su vida real.

El doble entonces es un actor necesario y positivo dentro de los poemarios. Es un reflejo ominoso del yo que se debe asumir si se quiere examinar y construir la identidad del sujeto, si se quiere triunfar en la autoexploración²¹.

En esta misma línea, Ana Casas reflexiona sobre algunas obras autoficcionales más contemporáneas que las anteriores mencionadas. Acerca de la trilogía escrita

²¹ Cuando a Varela le preguntan sobre su principal motivación como poeta ella responde:

La vida misma. Todas las situaciones de la gente, los dolores, las alegrías, la miseria. La poesía es una lucha con las palabras y con mis sentimientos. Es una manera de explorarme (Prain 2001).

en forma de diario²² de Juan Antonio Masoliver, la autora dice que “el espacio de la confesión se convierte muy pronto en un escenario desde el cual el sujeto asume y exhibe diversas personalidades, presentándose disgregado, escindido en múltiples yoes” (2010: 196). Efectivamente, el autor Masoliver se identifica con el narrador, pero rápidamente comienza a desdoblarse en otros “yoes” a veces hasta antagónicos: Masoliver, Rodenas, Juan, Macholiver, etc. Seguidamente el autor inicia conversaciones simuladas consigo mismo o diálogos entre Masoliver y Rodenas. Casas explica que la condición híbrida del diario autoficcional “sirve de marco a la construcción del yo y la recreación literaria de la experiencia” (2009).

Similar conclusión se extrae de *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina. En esta novela existe una polifonía de voces tan numerosas que se hacen indistinguibles. Existen diversos personajes, cada uno con historias independientes pero interrelacionadas. De entre estos personajes hay uno tan similar al propio Muñoz que confiere a la novela una dimensión autoficcional. La confluencia de voces confunde al autor/narrador con los demás personajes “reales” o ficticios. Esto se intensifica cuando el relato pasa a segunda persona. Cuando el “tú” aparece, el narrador/autor se desdobra en un narratario que funciona como interlocutor de sí mismo, se dirige a los otros personajes e interpela al lector (Casas 2010: 204).

Casas menciona una escena muy representativa en la que el autor/narrador medita frente a un espejo: “ahí reflexiona sobre la propia identidad y los estragos del tiempo sobre ésta” (2010: 204). Aquí también el narrador se escinde en diversos personajes a los que se dirige. El yo se multiplica en distintos “túes” con los que conversa de forma unilateral. Todos esos “otros” comparten el sentimiento de desarraigo y de extrañeza, la experiencia de la alteridad, la expulsión, la marginación, pues son víctimas del exilio (2010: 204). Casas concluye que el “yo” o el “tú” polivalentes, proclives a confundirse con otros “yoes” y “túes”, aluden a una dimensión ética del sujeto” (2010: 204).

²² Se refiere a tres de sus obras que toman forma de “diario autoficcional”: *Retiro lo escrito* (1988), *Beatriz Miami* (1991) y *La puerta del inglés* (2001).

Teniendo en cuenta estos dos ejemplos trabajados por Casas en la autoficción, podemos decir que el desdoblamiento del sujeto poético vareliano es un intento de construir una identidad a través de la recreación literaria de la experiencia. Los diálogos entre el yo y el tú poéticos pueden entenderse del mismo modo que las conversaciones narrativas, líricas, satíricas, escatológicas, etc. que Masoliver sostiene con sus diferentes “yoes”. Son intentos de modelar la propia identidad.

Asimismo, la existencia del sujeto lírico y el tú poético en (con)fusión dan cuenta de una dimensión ética, preocupación que Varela comparte con Muñoz. La multiplicidad de personajes que evocan desamparo e inconformidad frente a la conducta y condición humana son una imagen especular del yo poético, así podemos entender poemas como *Conversación con Simone Weil* o *Monsieur Monod no sabe cantar*. A la par de las preocupaciones éticas de Varela, se encuentran las existenciales y ontológicas. En un mundo en el que se comenzó a existir sin razón aparente, cabe preguntarse, además de ¿quién soy?, ¿cuál es la naturaleza de esta realidad? y ¿cómo vivir en ella?

De acuerdo con las ideas de Sébastien Hubier, Casas advierte que el metadiscurso es ineludible en la autoficción. En el nivel extradiegético, “cuando el narrador se aleja de la historia para dar su opinión, abundan las digresiones reflexivas en torno al escepticismo con respecto a la verdad personal, los mecanismos de la memoria o la capacidad referencial del lenguaje” (2010: 205). De hecho, luego de analizar las novelas²³, Casas plantea la imposibilidad de la autobiografía, pues no cree que el narrador sea capaz de narrarse a sí mismo, ya sea por falta de conocimiento o porque el acceso a la realidad, sea propia o ajena, se plantea como insostenible, fragmentario e incompleto (2010: 205).

Una idea similar es compartida por José Alarcón quien tampoco cree que la autobiografía termine siendo algo posible tal y como la entendemos. Alarcón, de acuerdo con las ideas planteadas por Ricoeur, señala que la novela es fragmentaria; sin embargo, la concebimos como unitaria debido a la particular

²³ Casas presenta dos ejemplos más correspondientes a *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías y *El mal de Montano* de Vila Matas. Novelas en las que se repiten características como la multitud de voces y la identificación del autor con el narrador y otros personajes ligados a éste.

interpretación y narración que el autor realiza de los diferentes hechos. Lo mismo sucedería con lo que entendemos por identidad:

tenemos una serie de recuerdos, una materia prima proporcionada por la memoria, que interpretamos desde nuestro presente como parte de un todo. Nuestra identidad es, en ese sentido, la narración que construimos a partir de nuestra propia vida. (Alarcón 2014: 118)

La identidad es tan fragmentaria como la novela y solo puede existir adquiriendo unidad cuando es interpretada y narrada. En ese sentido, “la autobiografía sería el caso ejemplar de esta identidad que necesita ser narrada (y objetivizada, en este caso) para existir y que, en una hipocresía necesaria, afirma la verdad (Alarcón 2014: 119)”. A pesar de que el autor se proponga escribir la “verdad” sobre su vida, narraría inevitablemente una ficción. Por el contrario, la autoficción no caería en esa hipocresía, sino que se reconoce a sí misma como una mentira, “pero que no deja de tener relación con la verdad del autor; una verdad que solo puede existir como ficción, como una mentira (Alarcón 2014: 119)”.

Tanto Casas como Alarcón advierten que toda escritura del yo está destinada a la ficción. Para Casas, la autobiografía sería insostenible por la infidelidad de la memoria, las limitaciones del lenguaje y del acceso a la realidad, mientras que , para Alarcón, los recuerdos son fragmentos unidos de forma deliberada en una narración/interpretación subjetiva. Finalmente, una última coincidencia entre ambos autores, sobre la imposibilidad de escribir sobre la identidad propia reside en el hecho de que esta no deja de cambiar y construirse. La memoria y los recuerdos siempre serán referentes infieles puesto que el narrador los interpretará y narrará de diferentes formas a lo largo de su vida:

No hay un yo original absoluto, sino una identidad que se reconstruye constantemente a medida que pasa el tiempo. (Alarcón 2014:117)

La memoria crea un tiempo falso e idealizado, también inestable y voluble, acorde con la identidad cambiante del individuo. (Casas 2010: 206)

La poesía de Varela es entonces un tipo de escritura del yo que no cae en la hipocresía y se reconoce a sí misma como mentira sin dejar de lado la verdad de que solo puede existir como ficción. Por ello es consciente de las diferentes limitaciones que tienen origen en la memoria. De hecho, estos temas son abordados por la poeta en *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto Villano*. Aquí,

se advierte el engaño que significa “confesar” algo usando el lenguaje (un sistema limitado) y la memoria (constantemente alterada por el tiempo).

Además de lo ya mencionado, Varela también comparte con Casas la “convicción de que todo acaba desvirtuándose de manera irremediable, hasta desaparecer, incluido el sujeto” (2010: 206). Esto es así porque cualquier intento por capturar una narración fiel e inmutable de la identidad (o realidad, para tal caso) se verá frustrado por el paso del tiempo. Este es el responsable final de eliminar, modificar o reinterpretar recuerdos. La imposibilidad de fijar o capturar algo mutable se verá representada por antonomasia en *Ejercicios materiales*. En este poemario, a través de las reflexiones sobre el deterioro físico, se descubrirá que todo está asediado por el desgaste del tiempo y espera su final en la muerte²⁴

Al final de su análisis, Casas propone una manera muy acertada de entender el propósito creador detrás de la autoficción. Los textos que subvierten la referencialidad de textos destinados a ser factuales tienen consecuencias existenciales y ontológicas, ya que se encargan de problematizar lo que entendemos por verdadero: “Si la vida no puede transcribirse, la autoficción se presenta, entonces, como una vía de indagación existencial” (Casas 2010: 209).

Esta conclusión a la que llega Casas es precisamente la lectura que se propone para entender la poética vareliana: una indagación existencial. La autoficción permite a los autores perseguir una “verdad existencial” más allá de lo autobiográfico y de lo referencial (2010: 209). De ahí que la poesía de Varela sea tan íntima, reflexiva y verdadera sin ser confesional.

Entonces, gracias a las ideas de Alarcón y Casas podemos decir que Varela comparte con los autores de autoficciones la necesidad de darle un significado unitario a la realidad a través del lenguaje, la búsqueda de la autoinvención y el autoconocimiento, la idea de que la escritura sea quizás la mejor arma para subvertir la acción del tiempo, la importancia de mantener un compromiso ético y

²⁴ Cabe señalar que esta convicción no impedirá que Varela ensaye una forma de “sobrevivir” al tiempo y al olvido, una que ve más allá de las limitaciones del cuerpo y se concentra en las posibilidades del mismo. Esto puede leerse como algo sumamente contradictorio, pues es justamente por y a través de la carne que nos deterioramos y morimos. ¿Cómo persistir a través de ella? La respuesta advierte la madurez poética de una reflexión que bien pudo iniciarse desde su primer poemario. La propuesta es irreverente pues se aleja de la lógica masculina occidental. Esto se explicará más detenidamente en el siguiente subcapítulo.

la rebeldía de cuestionar la verdad proponiendo una propia más auténtica. La preocupación por articular una identidad abre paso a la necesidad del yo por conocer la realidad en la que existe y cuestionar su veracidad:

No niego que puedan suceder esas cosas, que un señor de ochenta años se enamore y pueda escribir los poemas de amor más encendidos, como lo hizo Borges. A mí, desgraciadamente, no me sucede, ojalá me sucediera. No, mi asunto no es ese. El mío es una conversación conmigo misma, para ver si en algún momento descubro en mí algún destello, algo que sea más sólido, algo que pertenezca a toda esa especie de cosas que se me van de las manos todo el tiempo. (Coaguila 1994: 36)

La lucha entre el yo poético y su afán por conocer la realidad y establecer algunas verdades será el tema que se desarrollará en el siguiente subcapítulo.

2.2. La búsqueda del conocimiento: El yo poético y la realidad

2.2.1. Las limitaciones materiales (del cuerpo)

¿Qué se puede decir de la realidad? o tal vez, con mayor precisión, ¿Qué se puede decir de la realidad marcada por el existencialismo, el desamparo divino y la náusea²⁵? La pregunta no tiene respuesta definitiva, pero será inevitable para cualquier hombre o mujer, lúcidos de su propia finitud, ensayar una respuesta. La vida casi exige una.

Creo que *Ejercicios materiales* marca un antes y un después en la poesía vareliana. La madurez es una característica propia de su obra. Sin embargo, en este poemario la evolución de su pensamiento llega a una propuesta particular que marcará su desarrollo e innovación poética.

Entre tantas declaraciones, Varela llegó a decir sentirse como un “ángel” al referirse a su género. Ni hombre ni mujer, sino un ser asexuado²⁶. Su poesía también la concebía de esta forma, una escrita por un “yo” sin sexo. Sin embargo, tras el nacimiento de sus hijos, su pensamiento madura y se reformula. Varela toma plena conciencia de su sexo y las posibilidades propias del mismo y su poesía también.

²⁵ Náusea existencialista advertida ya por Violeta Barrientos en *La náusea vareliana*.

²⁶ Entrevista brindada a Roland Forgues, *Las poetisas se desnudan*.

La experiencia de la maternidad fue una tan significativa que reformuló una idea sostenida durante años por la poeta. Una que, según ella misma explica, construyó y estuvo reacia a cambiar. Gestar y dar a luz a un hijo es un hecho que nos habla desde el cuerpo, una experiencia tan fulminante como reveladora. No es de extrañarse que su principal reflexión sobre la maternidad, *Casa de cuervos*, esté incluida en *Ejercicios materiales*, un poemario cuyo tema se centra justamente en lo material y corpóreo.

Hemos llegado a concluir que la poética de Varela es una de reflexión y búsqueda de conocimiento (de autoconocimiento centralmente). En poemarios anteriores, la búsqueda era una predominantemente metafísica. Sin embargo, en *Ejercicios materiales* se plantea de forma íntegra una propuesta diferente de aproximación hacia la realidad. De lo metafísico se pasa a lo físico. Todo conocimiento real quedará limitado por la materia.

Esta “realidad mal cocida”, imperfecta, sin sentido, solitaria es la única que podemos conocer en un mundo donde todo es perecedero. De igual forma, el yo “una herida del tiempo”, llevará su mortalidad a cuevas, teniendo su deterioro físico como antesala a su inevitable final.

Estas ideas ya presentes desde poemarios anteriores, son enfrentadas en *Ejercicios materiales*. La mortalidad permite (y exige) al ser humano asumir una postura ética en la vida, además de avivar sus cuestionamiento existencialistas y ontológicos. El yo poético asume la realidad imperfecta que le tocó. Sin embargo, la preocupación por la existencia humana persiste.

Ejercicios materiales, el poema que da nombre al poemario, es un tratado, una serie de ejercicios propuestos en contrapunto a los planteados por San Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales*. La intención de estas pautas, que se han de cumplir en cuatro semanas, es la de purificar el alma, prepararla para la vida después de la muerte junto a Dios.

La propuesta de San Ignacio es una basada en la propia experiencia. Pues él mismo escribe el texto luego de vivir en ascetismo como eremita en Manresa. Así da inicio a sus anotaciones:

La primera anotación es, que por este nombre, ejercicios espirituales, se entiende todo modo de examinar la consciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras espirituales operaciones, según que adelante se dirá. (2014: 31)

Como se podrá intuir, según la interpretación que hasta ahora se brinda de la poética vareliana, la propuesta de la autora no difiere tanto de la ignaciana. El examen de la consciencia y la meditación son básicos para alcanzar el conocimiento y autoconocimiento, y son centrales en la poética reflexiva de Varela. Para la autora, sin embargo, son ejercicios que se realizan desde la materia más no desde el espíritu. Así, el alma no es el objeto de estudio, sino el cuerpo. Llegar a la trascendencia espiritual no es el objetivo, sino ensayar la posibilidad de una trascendencia desde lo material.

La propuesta ignaciana puede ser tomada como una de las más modernas, pero no deja de ser heredera de una tradición neoplatónica que separa cuerpo y alma, privilegiando al último sobre el primero: Una propuesta de hombres para hombres que ubica el conocimiento en el cielo platónico de las ideas elevadas y el autoconocimiento en la mirada interior del alma inmaterial.

Lo innovador de la propuesta vareliana se inicia desde que el yo poético femenino plantea los ejercicios para un tú igualmente femenino. Los ejercicios *materiales* invitan a la feminización del ejercitante-lector. Eduardo Chirinos, realiza un análisis morfológico del poema y encuentra que el uso constante de infinitivos, además de marcar el carácter normativo de los ejercicios, denotan también el género ambiguo del ejercitante:

[...] del mismo modo que el discurso de San Ignacio se organiza de acuerdo a una laboriosa exposición de normas a seguir, el poema de Blanca Varela recurre a la estrategia de ofrecer una acelerada secuencia de infinitivos que proponen una normativa y, con ella, una interlocutora que es *también* una lectora ejercitante. (2007: 207-208)

La propuesta escrita por una mujer para un otro femenino plantea un conocimiento del interior a través del cuerpo, un “ir hacia adentro” en busca del conocimiento y trascendencia. La respuesta no está en el alma, sino en el cuerpo. De ahí que desde el inicio del poema proponga un retroceso en el tiempo hasta el momento originario, prenatal:

y regresar al punto de partida
al paraíso irrespirable (*Ejercicios materiales* 177)

El proceso reflexivo del sujeto poético culminará en el autoexamen que tendrá al cuerpo como puerta final para el autoconocimiento (o conocimiento en general). Dejando atrás los ejercicios ascéticos que purifican el alma, se asume la identidad de la serpiente profana que elije el conocimiento sobre la santidad:

el reptil se despoja de sus bragas de seda
y conoce la felicidad de penetrarse a sí
mismo
como la noche
como la piedra
como el océano
conocimiento
amor propio sin testigos (*Ejercicios materiales* 177)

El propósito de conocerse a sí mismo es para poder llegar hasta las puertas del cuerpo, acceder a la verdad última y dejarse ir:

conocerse para poder olvidarse
dejarse atrás (*Ejercicios materiales* 177)

El proceso de autoconocimiento, como puede recordarse en los cuatro poemarios anteriores, es cruento. Aquí se sintetiza en unas pocas estrofas que condensan la miseria de la carne, el desamparo divino y la insuficiencia del amor. Desde los ojos de la divinidad, el ser humano es una menudencia, “una interrogación cualquiera/ rengueando al final del camino/ un nudo de carne saltarina/ un rancio bocadillo (177)”, miserable por su imperfección y mortalidad.

Para la divinidad, el ser humano no es más que una ofrenda, un sacrificio para sí mismo. Aquél cumple el rol de ídolo y verdugo/carnicero que oficia su propio ritual y exige el pago a su creación imperfecta: “un atadillo de nervios/ algunas onzas de grasa/ una pizca de sangre (78)”. La belleza final de la muerte es cruenta y onerosa, pues la zarza en llamas está apagada. Dios no existe y el hombre muere en esa soledad:

la ausencia es multitud
la soledad y el silencio
sorprenden al que evade la mirada (*Ejercicios materiales* 178)

El amor tampoco será lugar de consuelo puesto que es insuficiente, engañoso y desencantado. El yo poético se acerca inseguro tanteándolo con la punta de los pies sin siquiera asentar el talón. Cierra su reflexión llamando al amor “la grupa

heroica y resbalosa”. Es decir, lo compara con algo tan grotesco como las ancas de caballo y lo califica como algo inseguro e incierto.

Como se dijo, el proceso de autoconocimiento es desgarrador, como la muerte: “como toda voz interior/ la belleza final es cruenta y onerosa (178)”. Y, asumiendo que este conocimiento se logra a través de un diálogo entre el yo poético y un tú poético especular, la estrofa en la que confiesa dicha dificultad es, sin más, conmovedora:

no es fácil responderse
y escucharse al mismo tiempo
el azogue no resiste
se hincha y quiebra la imagen
constelándola de estigmas (178)

El azogue es el nombre antiguo y popular con el que se denominaba al mercurio. Con este componente se pulen cristales para crear espejos. El diálogo del yo consigo mismo es doloroso, difícil, a veces apenas sostenible. El yo poético, sin embargo, no desiste y lo lleva hasta las últimas consecuencias, quiebra la imagen especular al mismo tiempo que se hiere a sí mismo con las marcas de los estigmas. Estos, sin embargo, son marcas corporales de haber alcanzado un contacto divino y, por ende, algún tipo de conocimiento metafísico. Efectivamente, el proceso de reflexión sí produce ciertos resultados, sí permite el conocimiento de verdades, pero estas no son eminentemente espirituales:

así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar bizqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos (*Ejercicios materiales* 178-179)

La metáfora resulta muy clara. Y creo, así como lo sostienen Chirinos, Silva-Santisteban y Muñoz que Varela se refiere a la vagina como el umbral misterioso entre la vida y la muerte que se debe cruzar si se desea llegar a un conocimiento real de la existencia, es el lugar de los *hechos*, después de todo.

Entonces, el proceso de autoconocimiento implica, en primer lugar, aceptar las limitaciones de la carne, aceptar la inevitable muerte del yo individual. En

segundo lugar, el proceso invita a dejar de pensar en la mortalidad del yo, sino en la mortalidad de la humanidad en su colectividad. Es decir, nos plantea entender a la mortalidad como condición humana. En tercer lugar, revela que, así como el cuerpo condiciona la muerte de los seres vivos, también es el cuerpo el que nos permite un tipo de trascendencia: Trascender a través de la carne sería renacer una y otra vez de una generación a la siguiente. El ascenso a la santidad, hacia lo divino e imperecedero, es, en realidad, el descenso mundano a la vida: la reproducción, la gestación, el parto.

En el momento del alumbramiento “no antes ni después/ «se empieza a hablar con lengua de ángel»/ y la palabra se torna digerible (179)”. La propuesta es tan profana y mundana como realista. Y así, casi en tono ritual, se “sacralizan” las partes corporales más grotescas: “nuestros puros orificios corporales”, “santa molleja”. Pues, es a través de ellas que se logra “convertir lo interior en exterior sin usar el/ cuchillo (177)”²⁷.

El proceso será repetido una y otra vez para lograr la “transparencia” del “anima lograda”, dice Varela en clave irónica. Finalmente sintetiza así el proceso:

gravedad de la nube enquistada en la grasa
gravedad de la gracia que es grasa perecible
y retorno y aumento de lo mismo y retiro en el arca
interior (*Ejercicios materiales* 179)

Aquí hace una clara referencia al libro *La gravedad y la gracia* de Simone Weil. Nuevamente toma las ideas de la mística para plantear las suyas:

La gravedad es la fuerza y la necesidad propia del orden natural y la gracia la fuerza sobrenatural que eleva los seres hacia Dios. Para que esta gracia tenga un efecto sobre el ser humano, éste debe descender a partir de lo que Weil llama gracia en segundo grado, la cual eleva en cuanto hace descender (Barja 2013: 26).

Los ejercicios requieren que la ejercitante tome conciencia de su mortalidad y del pesar que esto conlleva. Logrado esto podrá acceder a la gracia de su propia corporalidad y así repetir el proceso hacia una misma una y otra vez. Si entendemos la mundana forma de trascendencia que plantea Varela, entonces la conclusión de que para elevarse es necesario descender, es comprensible.

²⁷ Se trata del máximo momento de creación humana: dar a luz al hijo, pero también es el máximo momento de creación literaria: dar a luz al poema. De desarrollará mejor esta idea más adelante.

Esta lectura permite entender el enigmático poemario siguiente, *El libro de barro*. A pesar de ser un libro que sale del estilo desarrollado por la poeta hasta ese momento, no consideramos que se trate de una propuesta ajena y desvinculada de la secuencia lógica de maduración temática desarrollada a través de sus anteriores poemarios.

Efectivamente, se cree que *El libro de barro* se apoya en las bases surrealistas que nutrieron los orígenes literarios de Varela, pues esta decisión va de acuerdo con la propuesta del poemario: retroceder como humanidad a nuestros orígenes.

Si el poemario anterior concluye que cualquier trascendencia es colectiva y se logra retornando por el umbral de la vida, en éste el yo poético se diluye en la humanidad. Su viaje forma casi un gran y único poema onírico con referencias al mar, símbolo femenino y caldo primigenio que dio origen a la vida, o a la arena, símbolo religioso de la creación del hombre.

El circular proceso reflexivo de la ejercitante queda representado en todo el poemario. Pero, al tratarse de la humanidad, la repetición se transforma en un tiempo circular que une principio y final, el interminable proceso de vida y muerte del ser humano: “Eternidad circular, evasiva (196).”, “Camino a las islas los pájaros no cantan. La historia de la historia es el mar. Ola sobre ola, plegándose (199.)”, “Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre (203).”, LENTOS círculos, infinitas islas en un mar interior que gira sin pérdida ni ganancia (204).”, “La partida y el límite confundidos (212).”

De acuerdo con lo anteriormente señalado, Natalia Giannoni propone que *El libro de barro* es la descripción de un viaje hacia un estado prenatal:

Es en las honduras de ese mundo arcano que la poeta emprende la búsqueda de simbólicas flores hipogeas y plantas subacuáticas, allá donde los opuestos coinciden y se funden y todo palpitar no representa sino el punto de conexión entre la vida y la muerte, entre lo eterno y lo efímero: tiempo y espacio pertenecen, pues, allí, al ámbito prenatal. (2007: 289)

El viaje interior que propone el yo poético en *Ejercicios materiales* es realizado por este en *El libro de barro*. Este viaje no es uno hacia el alma, sino hacia un literal interior del *cuerpo*: “Ahora el cuerpo es un arco y la flecha el aliento que

aspira su forma. El corazón del eclipse, el viaje y el negro esplendor de la música carnal allí dentro, en el hueso del alma (202)”.

El estado prenatal no es solo uno que se vive dentro del útero sino dentro de todo el cuerpo y sus partes, como el corazón o el cerebro que continuamente son mencionados en el poemario. La búsqueda de la “vértebra perdida” se cofunde con la búsqueda de “el hueso del alma” que, en términos de Giannoni, se puede entender como “el esfuerzo de alcanzar y atrapar la expresión más adecuada y la imagen más apropiada, capaz de brindarnos un reflejo de nuestros íntimos y ocultos afanes (2007: 290).”

Giannoni explica que tratar de comunicar desde el espacio interno es casi un imposible, pues equivale a traducir el silencio, “captar las voces y los sonidos del silencio (291)”. El yo poético llega al momento originario, donde brota la vida, con el afán de capturarlo, de fijarlo con el lenguaje, “con la palabra inocente” y “hablar con lengua de ángel”:

traducir el silencio. Golpear tres veces la campana vacía. Que mane el agua mínima, que el dios exista y colme con mudo resplandor el antro imaginario.

Cordis. Corazón. Caverna húmeda, oscuridad azul. (*El libro de barro* 213)

Este fragmento trae a la memoria otro que también trata sobre una serie de indicaciones para crear o traducir algo. Nos referimos al poema *Del orden de las cosas*:

Llaman a la puerta. No importa. No perdamos las esperanzas. Es cierto que se borró el primer grumo, se apaga la luz de arriba. Pero se debe contestar, desesperadamente, conservando la posición correcta (bocarrriba, etc.) y llenos de fe: ¿quién es? (*El libro de barro* 56)

Ambos poemas tratan sobre la desesperación de capturar ese momento de alumbramiento esquivo. Las circunstancias son muy parecidas también. El yo poético es colmado por un resplandor/luz “divino” en medio de la oscuridad y oscuridad en la que se encuentra. El interior del cuerpo es donde se da la creación tanto de la vida como de la escritura. Ese espacio interno hueco y oscuro²⁸ es

²⁸ Balladares también encuentra esta misma figura y la explica a través de términos fotográficos usando la metáfora de la cámara oscura.

donde ocurre el alumbramiento que permite tanto la vida humana como la creación literaria: “Danza lo inerte, lo informe se ilumina, el vacío procrea. Descansa el eco (209).”

Así se puede decir que esta “luz” sea “divina”. No en tanto es producida por el dios cristiano, sino en tanto es creada por el yo poético, quien se convierte en su propio dios creador de vida y escritura: “Dios está ahí porque lo creo a imagen y semejanza mía (208).”, “Soy el dios de cielo vacío como un huevo vacío. Mi piel el revés del cascarón donde la vida ardía (200).”. El resultado une al hijo y al poema en una semejanza indivisible.

El término del viaje sí produce una conclusión final. Varela la expresa en estos términos:

PARA hacer esta casa mortal el barro de los sueños, harina de huesos para el pan y el agua como el linde entre lo que no es y lo que no será.

Elemental es el canto de la memoria, como el grano de arena que lacera y florece hecho carne irisada, fuego perecedero, arcano.

Todo esto y algo más en las entrañas del pez y en la sangre que brota por vez primera entre las núbiles piernas. (*El libro de barro* 216)

Para el cuerpo mortal, el canto de la memoria, la reflexión, la poesía, son elementales. “Todo esto” brota de las entrañas del pez, del interior mundano del cuerpo como el primer momento en el que se advierte la posibilidad de crear vida/escritura. Varela no se equivoca al confesar que “Pienso que soy una poeta para poetas, es allí donde mi obra llega más profundamente y florece” (Mantilla 2001).

2.2.2. La muerte

Tratar sobre el tema de la muerte en la poesía de Varela es tratar sobre la ominosa sombra presente en todos sus poemarios. Todo investigador que haya escrito sobre la poeta advierte la presencia de la muerte en sus reflexiones, su lucidez al encararla y asumirla. Algunas interpretaciones señalan que la muerte para Varela es definitiva, cae en seco sin ninguna promesa más allá de la contenida en ella

misma, es el final último. Sin embargo, existen otras²⁹ que llegan a plantear algo sumamente contradictorio: Se encuentra vida en la muerte. ¿Cómo explicar esto?

Luego de la muerte, no hay vida eterna en el paraíso. Esta es el final, es el último acorde. Sin embargo, al mismo tiempo, no lo es. Es racional pensar que dos hechos o interpretaciones opuestas no puedan coexistir. Dos cosas opuestas no pueden formar una unidad, ya bien lo dice Aristóteles en su *Metafísica*:

Hay un principio en los seres, relativamente al cual no se puede incurrir en error; precisamente ha de suceder lo contrario, esto es, que se está siempre en lo cierto. Este principio es el siguiente: no es posible que una misma cosa sea y no sea a un mismo tiempo; y lo mismo sucede en todas las demás oposiciones absolutas. No cabe demostración real de este principio; y, sin embargo, se puede refutar al que lo niegue. En efecto, no hay otro principio más cierto que éste, del cual pudiera deducirse por el razonamiento, y era preciso que fuera así para que hubiera realmente demostración. (1875: 303-304)

La muerte no puede contener vida, ni viceversa. La muerte es el final y no puede ser el inicio. No obstante, la propuesta de Varela señala lo contrario. El cuerpo se deteriora y muere junto con la conciencia que albergaba. Sin embargo, al mismo tiempo, éste mismo es quien posibilita nuestra trascendencia. El cuerpo, “lugar de encuentro”, es donde tiene lugar la muerte y la persistencia de la vida. No sería la primera vez que el cuerpo sea la respuesta que desestabiliza el razonamiento masculino occidental.

La propuesta de la poeta está planteada en *Ejercicios materiales*, como explicamos en el anterior subcapítulo. Luego, ha sido ensayada en *El libro de barro*. La continuidad temática y temporal³⁰ de sendos poemarios es clara. Sin embargo, *Concierto animal* aparece infranqueable, muy ajeno a la propuesta “esperanzadora” del poemario que le precede³¹.

²⁹ Podemos mencionar el trabajo de Olga Muñoz, Ina Salazar y María Auxiliadora Balladares por citar algunos ejemplos.

³⁰ *Ejercicios materiales* y *El libro de barro* fueron textos escritos de forma consecutiva, posiblemente al mismo tiempo en cierto momento. La poeta publicó *Ejercicios materiales* antes que *El libro de barro* para que mantuviesen un orden creativo más que uno cronológico.

³¹ En una entrevista con Ernesto Hermoza (Varela 2006), Varela confiesa que *El libro de Barro* es un poemario muy singular que, de cierta forma, marca un hito. Se califica a sí misma de “santurróna”, ya que advierte un cambio en la crudeza de su escritura al compararlo con *Ejercicios materiales*. Sin embargo, este cambio de estilo no sería el camino que tomaría su poesía, puesto que Varela retomaría su forma de escribir previa al *Libro de barro* con su descarnado poemario siguiente: *Concierto animal*.

Si la trascendencia es posible a través de la carne, ¿por qué *Concierto animal* nos colma de dolor y desamparo? La muerte parece aquí más amarga, negra y definitiva que en ningún otro poemario³². Es momento de complejizar la propuesta inicial. Ina Salazar señala que existe una doble dimensión paradójica de la empresa verbal. Esta consiste en humanizar esa circunstancia y, al mismo tiempo, considerarla en su radical extrañeza, en la imposible apropiación (2015: 425). “La lengua trabaja en el dobléz, desde el cuerpo y su finitud y desde el ansia de trascenderse” (2015: 425). Evaluar un lado de la realidad es insuficiente, se necesita hurgar también en el dobléz para pretender entender el todo que Varela buscaba.

La continuidad temática de los poemas, todos sin título, en *Concierto animal* invita a entenderlo como un gran poema/tratado. De inicio a fin se sostiene el tema central de la muerte y se procede a cuestionarlo, a tratar de desentrañar su misterio. El escenario por antonomasia es el mar. La playa (agua, arena, sol, peces) intencionalmente evoca el primer poemario de la poeta, *Ese puerto existe*. *Concierto animal* trata sobre el final, pero desde el escenario originario, el que dio inicio a la vida poética de Varela. El mar, fuera y dentro de la obra de la poeta, es un símbolo del origen, es el vientre del que nace la vida, la especie.

El espacio poético es el de la contradictoria coexistencia de opuestos, siendo la unión del origen y el final, el ejemplo más evidente. Reisz ya lo advierte cuando dice “la música de Blanca apunta al vacío como el (no)lugar de un origen y un fin que se cierran en círculo” (2007: 273).

De igual forma, se encontrará la mención de luz y oscuridad o de placer y dolor. Parejas de opuestos con la necesidad de existir al mismo tiempo para que puedan existir en lo absoluto. Así, el primer poema determina la idea que atravesará todo el poemario:

NIÑO come llorando
llora comiendo niño
en animal concierto

³² Sobre *Concierto animal*, Muñoz dice: “Es la pregunta sobre lo que aún existe. Puesto que todo parece a punto de desaparecer, este poemario se obsesiona más que ningún otro por el saldo que deja el tiempo” (243).

el placer y el dolor
 hacen al ángel
 a dos carrillos músico (*Concierto animal 221*)

El comer es una actividad necesaria y satisfactoria, mundana, que causa dos movimientos repetitivos: el placer y el dolor, pues uno necesita comer para no morir, pero, al mismo tiempo, se disfruta el vivir para comer. El niño/ángel/yo poético iniciará el concierto motivado por esta contradicción. Refiriéndose a este poema Reisz explica que

Esta poderosa imagen da inicio al concierto. El efecto del espejo producido por la inversión de la frase anuncia el carácter circular y oximorónico de la serie de poemas, en los que el comienzo y el final se tocan y en los que el dolor moral y el placer estético resultan indesligables. (2007: 274)

La muerte será una circular sucesión de contrarios y el secreto será encontrado cuando se descifre dicha dualidad y se aprenda a ver en el doblez:

LA muerte se escribe sola
 una raya negra es una raya blanca
 el sol es un agujero en el cielo
 la plenitud del ojo
 fatigado cabrió
 aprende a ver en el doblez (*Concierto animal 222*)

El nacimiento y la muerte se tocan, indistintos. El yo poético, identificado con la totalidad de la humanidad, se prepara para nacer o morir:

sólo el bélico dúo amoroso
 de vida entrecortada
 de párpados cerrados
 y venadas que se agitan
 preparándose (*Concierto animal 228*)

No hay vida sin muerte y viceversa. Son indivisibles. El nacer y el morir son el mismo umbral, la misma línea, por el que se llega y se va del mundo:

HOGUERAS de silencios
 crepitar de lamentos
 por el camino de la carne
 sangre en vilo
 se llega al mundo

así alumbra su blanco la tiniebla
 así nace la interminable coda
 así la mosca desova en el hilo de luz

la tierra gira
 el ojo de dios no se detiene

qué haríamos pregunto
sin esta enorme oscuridad (*Concierto animal 229*)

El llegar al mundo es cruento y doloroso, corporal. Desde la tiniebla se alumbra, se engendra, blanco. La coda, el final, renace y es inagotable. La mosca, como la madre, desova luz desde la oscura oquedad del vientre. Sin esta enorme oscuridad, vacío, dolor, inexistencia, no puede nacer la luz, el hijo/poema, el placer, la vida. Así como lo anuncia ya desde *Luz de día*, sin esa oscuridad primigenia, no hay creación de ningún tipo.

Aquí, la practicante de *Ejercicios materiales*, culmina su viaje. Desde un estado prenatal, entiende que la creación se realiza desde dentro:

INCORPÓREO paseo del sol a lo umbrío
agua música en la sombra viviente
atravieso la afilada vagina
que me guía de la ceguera a la luz

bajo la alta cúpula sonora
en este colosal simulacro de nido
toco el vientre marino con mi vientre
registro minuciosamente mi cuerpo
hurgo mis sentimientos
estoy viva (*Concierto animal 231*)

El paseo es el viaje que el yo poético realiza al interior del cuerpo en donde encuentra agua, música y vida dentro de su oscuridad. La oscuridad del cuerpo no es solo la literal oscuridad del vientre, sino también la simbólica oscuridad de la muerte que la perecedera carne lleva a cuestas. Sin embargo, esta carne es necesaria para alcanzar la luz, la vida y la trascendencia. Desde la oscuridad en la que se encuentra, el yo poético nace y es expulsado al exterior. Sin embargo, este exterior es descrito como un simulacro del vientre primigenio, lleno de música, agua y vida: “cúpula sonora”, “simulacro de nido”, “vientre marino”. El yo poético, al igual que toda la humanidad, es expulsado hacia el mundo que termina siendo otro espacio en el que ocurrirá la dualidad constitutiva de vida-muerte.

Como se dijo, la propuesta puede sonar esperanzadora puesto que promete algún tipo de permanencia en el mundo. El umbral entre la nada/oscuridad y la creación/luz marca también la línea entre la muerte del creador y la vida de la creación. Es decir, la madre muere al dar vida a su creación. Si bien el hijo/poema

es una prolongación de la madre/creadora, la madre muere mientras el hijo la sobrevive. Asimismo, el hijo/poema termina siendo distinto a la madre, se separa y busca su propia identidad o significado. Como se dijo, no es una trascendencia religiosa en la que el ego persiste y renacemos conscientes, con la memoria intacta en un cielo eterno. La trascendencia es la descendencia de la especie. No es posible pretender alcanzarla desde nuestra individualidad porque la mente y el cuerpo perecen. Lo único que podría permanecer de ellos son los ecos propios dejados en el hijo o en el poema.

De ahí que *Concierto animal* sea un poemario tan duro y conciso. La propuesta sobre la muerte se complejiza. Esta significa vida postrera pero no de nuestro yo. De hecho, la muerte del ego es el requisito para la trascendencia:

MI cabeza como una gran canasta
lleva su pesca

deja pasar el agua mi cabeza
...
mi cabeza en el más crudo invierno,
dentro de otra cabeza
retoña (*Concierto animal* 223)

Cynthia Vich realiza un interesante análisis sobre la relación biológico-social entre madre e hijo y la creación textual en algunos poemas de Varela. Ella detecta una tensión irresuelta entre la dependencia emocional inherente a la relación madre/hijo y la voluntad de formar una identidad diferenciada (separada) del vínculo materno. El vínculo creado por la maternidad genera que la distancia entre madre e hijo sea imposible de predecir y controlar (2007: 245-246).

Estoy de acuerdo con Vich y Chirinos cuando señalan que “la poética de Varela está marcada por el entendimiento de la creación poética como un doloroso proceso de materialización - de “hacerse cuerpo”- cuyo resultado es la encarnación misma de su creador, pero una encarnación que constantemente le revela su propia diferencia” (Vich 2007: 249-250). La separación del hijo/poema es dolorosa puesto que el vínculo es muy íntimo.

En ese sentido, Vich analiza *Casa de cuervos* y explica que el sujeto de este poema se identifica con un cadáver que ha muerto como resultado de “la pérdida” de dar

a luz³³. La pérdida se refiere al hecho de separarse de ese cuerpo que estaba dentro del suyo (y que era asimilado como parte del yo). Cuerpo que, luego del nacimiento, busca alejarse y diferenciarse como un otro³⁴. La vida le impone a la madre desprenderse de ese cuerpo que fue parte del suyo, de ahí la angustia del poema (2007: 255).

Vich culmina su análisis con la siguiente conclusión: “Pareciera proponerse aquí la idea de que en el espacio materno se pierde el control de la propia subjetividad, la noción y la realidad de los límites y hasta el mismo sentido de identidad y de orientación” (2007: 259). La maternidad sería un estado contradictorio por antonomasia.

La propuesta de Vich sobre una maternidad problemática, llena de creación y pérdida, es pertinente para entender *Concierto animal*, puesto que el poemario está atravesado por la pérdida no solo simbólica, sino también literal del hijo. Este poemario fue escrito posterior a la muerte de Lorenzo de Szyszlo, hijo de la poeta³⁵. No existen marcas biográficas que lo señalen explícitamente en el texto. Sin embargo, los nuevos matices que complejizan la concepción de la muerte, están ligados fuertemente a su fallecimiento.

La pérdida del hijo es el despojo más grande. Según Vich, sería como estar muerta en vida. Precisamente lo que la poeta expresa en *Si me escucharas*. No solo es una pérdida personal de ese otro que, en un momento formó parte del yo, sino que también es la pérdida de la posibilidad de trascender por medio de la carne. La propuesta de Varela no cambia por este hecho, pero sí se tiñe de un lúgubre

³³ A pesar de estar de acuerdo con su propuesta, es pertinente señalar que también existe una lectura paralela propuesta por Ana María Gazzolo en la que la madre decide conscientemente absolver a su hijo de ella. Es decir, librarlo del oscuro ego materno que lo alimentó con “esta realidad mal cocida (170)” para que sea independiente de ella y libre. De ahí el verso: “ego te absolvo de mí/ laberinto hijo mío”. Sin embargo, esta lectura funciona igualmente para explicar la compleja separación del hijo y la madre, ya que se trata de un hecho natural e inevitable que la madre afronta forzándose a convertirlo en deseo propio.

³⁴ Refiriéndose al poema, Varela nos dice: “Cuando escribí “Casa de cuervos” [...] estaba movida por un sentimiento de madre que se imponía al verlo vivir. [Lorenzo] era un niño de 13 o 14 años y yo veía que este ser se iba alejando de lo que yo era como persona, como individuo, como carne” (Valcárcel 2009 457-458).

³⁵ El hijo de la poeta fallece en un accidente aéreo en 1996 y *Concierto animal* es publicado en 1999.

desasosiego. Esta vez el consuelo de ver vivo a ese otro-hijo que se separa del yo-madre ya no existe como sí sucede en *Casa de cuervos*.

Cuando el yo poético se refiere a su experiencia individual frente a la muerte, las imágenes son dolorosas y desesperanzadoras:

la sin sombra
la muerte
como una mala madre
me tocó bajo los ojos

entonces dividida
dando tumbos
de lo oscuro a lo oscuro
giré recién llegada
a la luz de esta línea (*Concierto animal* 232)

La muerte es una mala madre que engendra vida y la quita. La muerte individual es definitiva e ineludible. La mente perderá sus memorias, sus ideas y deseos. La carne, como todo lo material, se desgastará y perecerá. A pesar de que sea posible trascender a través del hijo/poema, en este poemario, el yo poético se despoja de la máscara de la humanidad y expresa la angustia de su propio final:

MORIR cada mañana un poco más
recortarse las uñas
el pelo
los deseos
aprender a pensar en lo pequeño
y en lo inmenso (*Concierto animal* 235)
[...]

[...]
sueños de juventud sin tesoros
sólo el calor bajó las sábanas
y la mano –ah sí la mano el hueso
la uña la pasión
insistiendo-

juntar los días los años las horas
tierra de nadie en el mismo cajón
memoria a oscuras castigada
memoria en soledad husmeada

restos de sí desvanecidas imágenes
fogonazos del alma
sueños extraviados
todo en el mismo cuerpo que naufraga

así será
 cuando el ojo zozobre
 y todo sea mar (*Concierto animal* 238-239)

Concierto animal complejiza la concepción de la muerte. Esta no se presenta sola, sino que invita a pensarla en su dualidad. Es parte del simultáneo y continuo movimiento circular del tiempo en el que vida y muerte se tocan en el umbral del cuerpo. Ambos hechos son necesarios para la existencia. De esta forma, uno puede ampararse en la trascendencia de la especie, pero, no se puede olvidar que la muerte final del *yo* es ineludible.

El poema que da fin al poemario ya fue analizado. Sin embargo, resulta pertinente agregar ciertas interpretaciones a partir de lo desarrollado que pueden ahondar lo ya propuesto. Habíamos dicho que el propósito final del cerdo era su muerte en el matadero y que, por esta razón, la muerte sería su momento de plenitud máxima ya que lo colmaría de sentido. El cerdo puede ir feliz a su muerte porque es un ser sin conciencia individual, sin identidad. Él no necesita de ningún “don” para entrar en la charca, en la muerte. Sin embargo, el ser humano sí, puesto que debe renunciar a su individualidad para alcanzar la plenitud del conocimiento y concebir a la muerte como algo dual.

El *yo* poético relata la fortuna del cerdo mientras advierte que, en su caso particular como en el de cualquier otro ser humano, la vida es un complejo proceso para asumir la muerte. Esto es así porque el final de la propia conciencia es condición para acceder a la plenitud de la trascendencia colectiva de la especie humana. El ser humano necesita reflexionar y ejercitarse en ello. Por el contrario, realizar este proceso no es necesario para el cerdo, o cualquier otro animal, puesto que su muerte es la de un ser sin identidad individual y sin conciencia del tiempo.

De esta forma, el *yo* poético propone en *Concierto animal* que el solitario e imparabile movimiento de la existencia se compone del connubio de la vida y muerte y todas sus demás contradicciones.

CAPÍTULO III: Un epílogo de ascunción: El falso teclado

3.1. El umbral que siempre guarda lo mismo

3.1.1. El umbral

El *falso teclado* es el poemario final que cierra la obra poética de Varela. “El ancho delta”, lo llama Muñoz³⁶. Este poemario es el eco final de todos los poemarios que lo preceden. En este momento más que en ningún otro, se hace necesario mirar hacia atrás y tejer la totalidad de la propuesta vareliana. Así, quizá podamos determinar si la “desembocadura” se trató de un fracaso o triunfo ante la muerte.

Cerramos el capítulo anterior señalando que la totalidad de la existencia se formaba por el ciclo continuo entre vida y muerte. Y, contradictoriamente, es justamente el cuerpo lo que permite este movimiento inagotable. *El falso teclado* es el cierre de esta propuesta. Es, al mismo tiempo, un manifiesto de inconformidad muy íntimo y una ascunción casi heroica del destino de la humanidad.

Antes de comenzar con la lectura de *El falso teclado* creo que será importante detenernos a explicar un tropo recurrente en la poesía vareliana para facilitar y profundizar el análisis de este poemario final. La imagen del “umbral” es una que aparece prácticamente en todos los poemarios, siempre muy enigmática. Este tropo señala la existencia de un lado conocido, en el cual el yo poético se encuentra, y de otro lado desconocido y misterioso al cual se le atribuyen connotaciones místicas. El yo poético constantemente se acerca a este “otro lado” intentando ver o, al menos, oír algo. El umbral es representado por una puerta cerrada o entreabierta, una ventana, el cuerpo, la boca de un pozo, etc. Por ejemplo, en *Así sea*, se lee:

El tiempo,
La gran puerta entreabierta
El astro que ciega. (*Luz de día* 72)

Este umbral resguarda algo que abruma con su luz y enceguece. El tiempo es como una enorme puerta por la que no dejamos de pasar. El otro lado sería la muerte. Pasamos a la muerte y la ceguera la causa el conocimiento de la totalidad. La

³⁶ En su libro, *El sigiloso desvelo*, el capítulo final lleva el nombre de El ancho delta de *El falso teclado*. Muñoz explica que este poemario es la desembocadura del cauce poético de Varela. Sus últimos poemarios alcanzaron la madurez y plenitud poética que ya se advertía desde el inicio de su obra.

relación que el yo poético tiene con el umbral es ambivalente puesto que este está cargado de luz (conocimiento, inspiración) pero también de muerte. De ahí la fascinación y repulsión que causa. En *Conversación con Simone Weil*, el yo poético, “harto de la poesía”, decide tomar distancia:

Para algo cerré la puerta,
di la espalda
y entre la rabia y el sueño olvidé muchas cosas. (*Valses y otras falsas confesiones* 121)

Sin embargo, la fuente más rica de imágenes y sonidos, inspiración, es precisamente este umbral que tanto oculta en su interior. El yo poético no puede evitar volver e insistir³⁷. Insistir con el afán de escuchar el misterio de su interior para tratar de explicarlo. Vemos lo mismo, en *Auvers-sur-Oise*, un poema que recuerda a Vincent Van Gogh. Es muy significativa la identificación entre el yo poético y este “otro” puesto que ambos comparten la condición de artista y creador:

Nadie te va a abrir la puerta. Sigue golpeando.
Insiste.
Al otro lado se oye música. (*Valses y otras falsas confesiones* 122)

Pasar de la pura intuición de lo que se entrevé o escucha a puertas cerradas es ligeramente distinto a tratar de describir lo que se ve a puertas abiertas. El umbral separa la vida de la muerte. Experimentar la muerte desde el lado de la vida es una tarea que desafía nuestra mortalidad. Así leemos en *Tapies y Monsier Monod no sabe cantar*:

puerta con noche encima
abajo y dentro
[...]
como el mundo
puerta entre la sombra y la luz
entre la vida y la muerte (*Canto villano* 135)

³⁷ La relación ambivalente que el yo poético mantiene con el umbral, así como su inevitable insistencia por explicarlo, está desarrollada en el poema, *Del orden de las cosas*, a manera de indicaciones para la creación. Según esta postura asumida en el momento de la inspiración bien podría ser la de alguien que experimenta una revelación o la muerte misma: “Recomencemos: estamos acostados bocarriba (en realidad la posición perfecta para crear es la de un ahogado semienterrado en la arena)” (56). El sujeto poético quiere fijar/explicar cierta “revelación”. Esta se encuentra en infinito movimiento y el pretender fijarla, darle permanencia, es imposible. Desarrollaremos más sobre este punto en el siguiente subcapítulo. De cualquier forma, el yo poético es consciente de su fracaso “Repetimos: desesperación, asunción del fracaso y fe” como de su persistencia “así es siempre. No nos queda sino volver a empezar en el orden señalado”.

y por todas las puertas mal cerradas
 conjurando o llamando ese viento alevoso de la memoria
 ese disco rayado antes de usarse
 [...]
 y siempre la patita de cangrejo atrapada
 en la trampa del ser
 o del no ser (*Canto villano* 151)

La insistente tarea revela que en el otro lado existe una semejanza. El umbral que separa luz y sombra, vida y muerte, ser y no ser parece que solo separa noche de más noche y, cual disco rayado, repite la misma música de un lado que del otro. En *Ejercicios materiales* esta idea se repite. El otro lado, inexplorado aún, demuestra ser uno lleno de inexactitud. No hay término o plenitud, solo confusión de días y noches, solo más de lo mismo. Resolver el enigma es descubrir que ir al otro lado no es diferente que volver a entrar en la vida, nacer. Cuando las bisagras ceden, la puerta se abre y no vemos un final definitivo, sino un nuevo comienzo, la circularidad del tiempo:

al otro lado de la ventana
 alguien ha resuelto el enigma
 para entrar en la vida basta un puerta
 el otro lado sigue igual
 nada que la luz no atraviese y oculte
 nada que no sea la antigua y sagrada inexactitud
 que golpea maderos bate alas
 e incendia gargantas y corazones (*Ejercicios materiales* 167-169)

las bisagras silenciosas cediendo
 lagrimeando tornasol
 y esa otra fronda inexplorada
 en donde el tacto confunde
 el día con la noche (*Ejercicios materiales* 182-183)

he dejado la puerta entreabierta
 soy un animal que no se resigna a morir

la eternidad es la oscura bisagra que cede
 un pequeño ruido en la noche de la carne (*Ejercicios materiales* 187)

Si es que existe algún tipo de eternidad no es la del paraíso católico. No hay un lugar celeste en el que el yo/alma se desnude de su cuerpo y permanezca íntegro, en esa plenitud. La eternidad es infinita, la plenitud es el movimiento continuo de

nacer y morir en la noche de la carne. Esto es lo que el yo poético finalmente concluye. Cuando la vida termine y estemos a punto de cruzar el umbral, su oscuridad será final y, al mismo tiempo, originaria, solo guardará lo mismo:

a la postre como quien cierra una ataúd
o una carta
un rayo de sol
como una espada asomará para cegarnos
y abrir de par en par la oscuridad
como una fruta asombrosamente herida
como una puerta que nada oculta
y solo guarda lo mismo (*Concierto animal* 241)

A estas alturas cabe preguntarnos ¿vale la pena hablar de un umbral? ¿Cómo podemos afirmar que existe uno si no hay nada que separar? Si cada vez que pretendemos salir, entramos, y viceversa. Si vida y muerte forman un solo movimiento, ¿cómo o dónde podríamos determinar el exacto inicio y fin? El lenguaje será siempre inútil cuando se pretenda explicar la totalidad, siempre se tropezará con la inexactitud:

¿Fue el ocaso siempre
o un alba dejada atrás? (*Luz de día* 88)

Reja
cuál es la luz
cuál la sombra (*Canto villano* 129)

Probablemente hablar de un umbral en este escenario no tenga sentido. Sin embargo, es necesario pues es la única forma en la que el lenguaje nos permite explicar, aunque sea vagamente, la totalidad. De ahí que sea un tropo en la poesía de Varela.

Ahora, pasando directo al análisis de *El falso teclado*, es muy importante señalar que este poemario puede engañar por su tono “conciliatorio”. Puede ser interpretado como un hacer las paces, aceptar las pocas victorias de la vida frente a una cercana y aniquiladora muerte. Muñoz, por ejemplo, plantea que una de las más asombrosas victorias del poemario es la reconciliación que el yo poético tiene con temas como el amor o dios. Asimismo, afirma que la aparición de la vida como tema en diversos poemas muestra un deseo de trascendencia, pero este es más una consolación que una realidad pues el yo poético sabe de su fracaso.

En primer lugar, en cierto que *El falso teclado* es un poemario más amable que otros en su elección de metáforas y léxico. Sin embargo, creo que los poemas interpretados como una reconciliación con el amor y con dios pueden ser leídos de otra forma más acorde a la propuesta varelina hasta aquí desarrollada. De igual forma, la aparente consoladora fantasía de la trascendencia no sería más que la reafirmación del tipo de trascendencia de la especie planteada desde *Ejercicios materiales* y desarrollada en *El libro de barro*. Luego de experimentar la muerte individual a través del hijo en *Concierto animal* existe un cambio en el tono del yo poético que merece ser profundizado.

3.1.2. El lugar de encuentro

Demos inicio tratando de explicar por qué aparecen en este poemario temas como el amor, el deseo y dios. Encontrar vitalidad dentro de la muerte, una suerte de comunión e incluso erotismo puede hacernos pensar que ocurrió un cambio en el discurso del yo poético y que ahora se conforma y acepta los pequeños triunfos de la vida. Sin embargo, no creo que esta sea precisamente la intención de *El falso teclado*.

Antes que una aceptación de la muerte y un deseo de permanencia esperanzador, creo que el yo poético intenta elaborar un registro de ese movimiento único que son la muerte y la vida. Si el poemario trata sobre la aceptación de la aniquilación final es contradictorio que use tantas imágenes cíclicas, llenas de vitalidad, amor y erotismo. Podemos justificarlas como un acto de consuelo o conformismo frente a nuestra mortalidad, pero una poética hasta ahora tan cohesiva y hermética hace pensar que ese no sería el caso. En *Juego amoroso* se lee:

las manos a la altura del aire
a dos o tres centímetros del vacío

no se mirará nada preciso
la polvareda que pasa
el inesperado cortejo de plumas
arrancadas al vuelo
la nubecilla rosada y tonta
que ya no es

el cierraojos y el ábrelos
en la breve opacidad
de una luz que no se ve

y el sueño pies de goma
y azules y brillantes
las estrellas
rientes

párpado sobre párpado
labio contra labio
piel demorada sobre otra
llagada y reluciente

hogueras
eso haremos a solas (*El falso teclado* 252)

El poema inicia con una serie de indicaciones que recuerdan a las dadas en *Ejercicios materiales* a la receptora/practicante. Se está al borde del vacío, se está en el “umbral” y ahí se describe una serie de sucesos que dibujan un escenario onírico y místico. Los ojos se abren y cierran, la luz se confunde con la opacidad. Se percibe esto, pero no se ve. Finalmente, el cruce del umbral se describe como un encuentro amoroso entre un cuerpo con piel demorada y otro con piel llagada. Refiriéndose al yo poético, Muñoz explica que

[...] ahora la proyección halla en el otro un reflejo reconocible. Hay una cercanía tal que incluso los rasgos de ambos se confunden en el juego amoroso. Existe, por tanto, un «nosotros» que al unísono realiza los gestos del amor. (2007: 265)

Esa cercanía de ambos hasta formar un “nosotros” ocurre porque se trata del encuentro y reconocimiento de la semejanza entre el yo y el tú poético. La unidad formada entre uno y otro representa la dualidad de un mismo suceso. Antes que un literal encuentro entre amantes, es el encuentro entre la vida y muerte. El gesto del último amor es, también, el del primero: gracias a un juego amoroso llegamos al mundo y, a través de otro, también nos vamos. Esta idea ha sido propuesta por Varela en otros poemarios de una manera menos críptica:

y ahora el cuerpo entero
libre de viejas sombras
se alisa para el último amor (*Ejercicios materiales* 181)

fresca hermosa muerte a la mitad del lecho
donde los miembros mutilados retoñan
mientras la lengua gira como una estrella
flor de carne carnívora
entre los dientes de carbón
ah la voz gangosa entrecortada dulcísima del amor.

saciándote saciándose saboreando el ciego bocado (*Ejercicios materiales* 182-183)

De esta forma se pueden entender los dos últimos versos aparentemente contradictorios de *Juego amoroso*. La hoguera representa esa llama de la pasión que no solo es fuego de vida sino también productora del humo y cenizas que desaparecerán en el aire (muerte). Nacimiento y muerte en un solo movimiento del cuerpo. Precisamente “eso haremos” todos: llegar y partir a solas. Esta idea también se encuentra en *Ejercicios materiales*:

Hoguera de silencios
crepitar de lamentos
por el camino de la carne
sangre en vilo
se llega al mundo (*Ejercicios materiales* 229)

Diálogo, segundo poema que parece tratar sobre el amor con un segundo encuentro de amados, es quizá aún más críptico. El encuentro se da entre un sujeto masculino que abre la boca y pasa a ser inspeccionado internamente por un sujeto femenino. Luego, ambos son reducidos a partes del cuerpo, la córnea blanca que ilumina a la encía en su inspección. El poema termina con la cohabitación de “ambos”:

él abre la boca
es roja por dentro
ella abre los ojos
su córnea es blanca
como la luna

se está quieta
la córnea luna
iluminando apenas
la bienamada encía

adentro con silencio
a boca cerrada
a oscuras
habitan ambos (*El falso teclado* 255)

La córnea blanca como la luna es una que no puede ver. Es un ojo ciego que logra ver más allá y observar a “ambos”³⁸. Creo que el sujeto masculino que abre la

³⁸ El ojo ciego también se encuentra en otros poemarios, por ejemplo, en *Último poema de junio* se lee “Todos míos, todos ciegos, todos creados en un abrir y cerrar de ojos” (*Ejercicios materiales* 165). Asimismo, la idea de miembros del cuerpo que adquieren una sensibilidad superior y logran captar el

boca y muestra su encía roja hace referencia al cuerpo. El rojo es un adjetivo usado continuamente para calificar a la flor de carne, a la sangre, a las partes internas del cuerpo. La boca es el umbral por el cual un ojo femenino ve a entreluces, ve en su ceguera, y descubre la unión del “alma” y la carne que habitan dentro.

El “diálogo” que ocurre en el poema, como su título lo advierte, es el que se da entre cuerpo y “alma”. Como ya se dijo, la propuesta vareliana, una muy distinta a la platónica que divide uno del otro, cuerpo y alma se asumen como indistintos, ambos necesarios para la existencia. Esta idea se plantea de distintas formas en este último poemario. Así en *Striptease* se lee “quítate la piel/las tripas los ojos/y ponte un alma/si la encuentras” (251) y en *Poema* dice “hacia adentro navegan/carne y peladura/son alas de lo mismo” (262).

Esta “alma”, sin embargo, no debe ser entendida como el alma católica. El catolicismo promete una permanencia no carnal, sino espiritual. Eso que permanecerá será el ego, nuestra identidad eternizada gracias al desprendimiento del cuerpo. No obstante, esto no es sostenible en la propuesta vareliana. El “alma” de la que se habla aquí es una sin identidad. Podríamos entenderla como una “nada”, o como una “fuerza cíclica” que junto al cuerpo crean la existencia. En *El falso teclado*, además de utilizarse el término “alma”, también se utilizan “arena” “fantasma” o “sal”. Esta “alma” no distingue con cuál cuerpo creará la vida, pudiendo ser humano o animal. De esta forma, se lee en *Otro*:

mi frente es sólida
 como una piedra
 que será arrojada
 y que las aguas tornarán arena
 y esa arena llenará la boca
 de alguien vivo

y hasta aquí habré llegado
 entre la mar y el campo
 aleteando o mugiendo (*El falso teclado* 256)

Finalmente, es sugestiva la mención de una poeta que ha escrito tanto sobre el alma y el “más allá”. En *Dama de blanco*, Emily Dickinson³⁹ es un “suave

“más allá” también es recurrente. En *Auvers-sur-Oise*, se podría interpretar que la oreja cercenada de Van Gogh es la que logra escuchar la “música” del otro lado del umbral.

³⁹ Nuevamente, es muy significativo que Varela evoque a Emily Dickinson. No es casual que esta poeta, ampliamente recordada por sus íntimas indagaciones sobre vida y muerte, aparezca justamente en *El*

fantasma” que habita la boca del “otro” creando la misma imagen ya descrita en *Diálogo*. Asimismo, dickinson/fantasma es también descrita como el aire y sal que erosionan la frente del sujeto poético causando que este se vuelva arena, repitiendo el proceso descrito ya en *Otro*:

los extremos del alma se tocan
y te recuerdo dickinson
precioso suave fantasma
errando tiempo y distancia

en la boca del otro habitas
caes al aire
eres el aire que golpea
con invisible sal mi frente (*El falso teclado* 257)

Por otro lado, Muñoz sospecha que existe en el poemario una suerte de reconciliación con la divinidad. Nuevamente, esto sería algo contradictorio. En todo caso, lo que tal vez sí ocurre es una asunción de la muerte, es decir, de la eterna circularidad. El tropo de “dios” no representaría otra cosa sino la totalidad en su único, ineludible y perpetuo movimiento. De esta forma se puede entender *Así debe ser*:

así debe ser el rostro de dios
el cielo rabiosamente cruzado
por nubes grises violetas y naranjas
y su voz
el mar de abajo
diciendo siempre lo mismo
tan monótono
tan monótono
como el primer
y el último día (*El falso teclado* 253)

El yo poético nos describe un cielo impreciso pues bien podría representar un ocaso como un alba. La monotonía de dios/totalidad se asume con escepticismo, casi con hartazgo. Esto es así porque, en su persistente búsqueda, el yo poético no deja de encontrar siempre lo mismo, la monótona repetición del primer y último día, confundándose *ad infinitum*.

Finalmente, el lenguaje “amable” del poemario permite identificar “pequeñas victorias”, reverberaciones de la vida. Frente a esto, Muñoz nos dice:

falso teclado. De esta forma Varela se identifica con la poeta norteamericana, así como lo hizo con otros escritores y artistas a través de su obra.

[...] la voz se permite apurar la vida y oponer sus mínimas victorias frente a una progresiva e impía aniquilación. Para reclamar una relativa permanencia se sirve incluso de la inevitable sucesión de cielos, transformación del hombre en restos que a su vez formarán parte de otro [...]. (2007: 262)

Por otro lado, Salazar dice que “la lengua trabaja en el doblez, desde el cuerpo y su finitud y desde el ansia de trascenderse” (2015: 425).

Estoy de acuerdo con Salazar sobre el hecho de que la lengua trabaja desde el doblez. Pues es a partir del umbral y sus “oposiciones” que podemos esbozar la totalidad. Este devenir circular es posible porque tiene lugar en el cuerpo. Sin embargo, no creo que la aparición de la vida en un poemario mortecino se refiera a algún tipo de reclamo de permanencia o ansia de trascendencia como proponen las autoras. El lúcido yo poético se ha negado siempre a caer en el consuelo de la falsa esperanza. En *Pez todavía* leemos:

bajo los párpados una lágrima
que el tiempo no enjuga

las bragas húmedas
el tabaco abandonado
la vieja sonrisa frente al espejo

si el cuerpo es silencioso
la mente bulle
como un caldo de pobre

nada por aquí nada por allá
pero tal vez
bajo el diente desgarrado algo verde
y picante nos despierte
otra vez lacerados
¿una maldad?
¿un trozo de pan oscuro?
¿un buen mal sueño?
¿la vida? (*El falso teclado* 261)

El nombre del poema es muy sugerente. El pez es una de las especies más primitivas que inevitablemente nos recuerda la idea de origen. De esta forma, el poema inicia dando un recuento de lo que el yo poético ha vivido. Asimismo, el “pez” puede hacer referencia al pez que aletea en el mar y que traga la arena o “alma” del yo poético en el poema *Otro*. Es decir, el yo poético nos habla desde un cuerpo todavía vivo que mira al pasado. Mira hacia atrás y encuentra una lágrima, un dolor que el tiempo no enjuga. Si recordamos *Visitación*, esta lágrima

será como “una rima”; es decir, el dolor es también el poema que el tiempo no puede borrar. Entonces el yo poético, vivo aún, mira al pasado con cierto dolor en su recuerdo.

Seguidamente enumera una serie de imágenes, recuerdos por los que el yo poético estuvo y ahora ha abandonado. Los paisajes por donde transita el yo poético son versos de poemas pasados. Las bragas húmedas, el tabaco y la sonrisa frente al espejo recuerdan poemas como *Ejercicios materiales* “el reptil se despoja de sus bragas de seda”, *Monsier Monod no sabe cantar* “el café frío el cigarrillo amargo el Cien/ Verde en el Montecarlo” y *Lady’s Journal* “recoge tu pelo en la fotografía/descubre tu frente tu sonrisa”.

El cuerpo es intraducible⁴⁰ pero la mente bulle. Y, casi invocando magia, “nada por aquí nada por allá”, en plena muerte, se encuentra vida. En *Poderes mágicos* se propone el mismo uso de “magia” pero el resultado no devela cambio alguno, es más de lo mismo: “todo sigue exactamente igual”. Es decir, no ocurre magia ni transmutación. Entonces es posible que este verso guarde cierta ironía. La muerte no será la eternidad católica, así como la vida no será consuelo de la muerte porque vida y muerte no son opuestos, forman parte del mismo movimiento. El yo poético es crudamente lúcido con este aspecto y no recae en reclamos o ansias de lo contrario.

El falso teclado inicia con un poema que marca el tono y la propuesta de todo el poemario⁴¹. Es importante volver a él para determinar con mayor certeza la consigna de este poemario. En *Es fría la luz* se lee:

Es fría la luz de la memoria
lo apenas entrevisto brilla
con insistencia
gira buscando el casco de botella
o el charco de lluvia

tras cualquier puerta que se abre
está la luna
tan grande y plana
tan fuera de lugar
como si de un cuadro se tratara

⁴⁰ En el siguiente subcapítulo explicaremos en profundidad este punto.

⁴¹ Esto ocurre en toda la obra de Varela. El primer y último poema junto con el que suele dar el nombre a todo el poemario (usualmente encontrado en el medio) articulan todo el libro, funcionan como el esquema de un ensayo.

óleo sobre papel
endurecido por el tiempo

así cayeron en la mente
formas y colores
casualidades
azar que anuda sombras
vuelcos en la negra marmita
donde a borbotones
se cuecen gozo y espanto

crece el yeso de un cielo
mil veces lastimado
mil veces blanqueado
se borra el mundo y se vuelve
a escribir
hasta el último aliento

sólo esto
eternidad aparente
mísera astilla de luz en
la entraña
del animal
que apenas estuvo (*El falso teclado* 249-250)

A pesar de que una primera lectura nos invite a pensar que los versos iniciales se refieren al mínimo triunfo de la vida al recordar ciertos fragmentos con “brillo”, creo que es posible hacer una lectura más profunda. Primero, los versos explican cómo el sujeto poético usa su memoria para hacer un recuento de lo hallado hasta el momento en su viaje y búsqueda introspectiva. Parado desde el umbral, lo descubierto es algo “apenas entrevisto” pero que brilla con insistencia. Debido a que no es algo que se pueda asir, es algo que está en movimiento y “gira”. Sin embargo, su brillo que atrae (y repele) no le deja opción más que seguir buscando, aunque lo que encuentre sea un trozo luminoso de vidrio, algo falso, o un mísero charco, una fracción de la totalidad marina. Tras cualquier puerta/umbral se encuentra la luna que mira persistentemente como la córnea blanca de *Diálogo*. Todo lo que se cuece a borbotones en la marmita, da vueltas. Giran “gozo y espanto”. Este oxímoron nos recuerda al de “placer y dolor” que ocurre en *Concierto animal*. Así sucede en el caldo charco, en el vientre marino y en la negra marmita. Así se siente la esperanzadora y terrible eternidad circular.

La eternidad es ese cielo que se blanquea, se borra, solo para volverse a lastimar, escribir, hasta el último aliento. Esa es la única trascendencia que tendremos, “la eternidad aparente”: una “miserable astilla de luz” en nuestro cuerpo.

Montalbetti realiza una interpretación de *Concierto animal* y *El falso teclado* desde la lingüística⁴². Se detiene en versos oscuros, especialmente, los que repiten un conjunto de dos o tres palabras que, en su hermetismo, tratan de expresar diversos niveles de significación. Por ejemplo, el verso “la muerte se escribe sola” (*Concierto animal* 222) propone que, a diferencia de todos los demás términos que poseen su antónimo inmediato, la muerte se encuentra sola, sin ninguna oposición. Es decir, existe una muerte sin oposición a la vida. Luego, refiriéndose al poema *Nadie nos dice*, explica que el hombre tiene dos muertes una trascendente y una inmanente. La primera da cuenta de una muerte opuesta a la vida; es decir, cuando se espera encontrar algo diferente al cruzar el umbral. La segunda muerte es cuando esta se encuentra imbricada en la vida como parte del todo y cruzar el umbral implicaría encontrar más de lo mismo. Esta última forma de pensar la muerte es propia de los animales, según Montalbetti. Asimismo, menciona que Vallejo escribe sobre la muerte trascendente, mientras que la lucidez de Varela la motiva a reflexionar sobre la inmanente.

La consigna central en *Concierto animal* y *El falso teclado* es indagar sobre la muerte, pero entendida esta como algo no opuesto a la vida; es decir, a la muerte inmanente. De hecho, y como ya se advirtió antes, es un tema recurrente en Varela, quizá tratado intuitivamente en poemarios anteriores, pero con total lucidez en sus obras más maduras. La única eternidad del hombre es el devenir circular que confunde vida y muerte en un único sueño:

Y voy hacia la muerte que no existe,
que se llama horizonte en mi pecho.

Siempre la eternidad a destiempo. (*Ese puerto Existe* 51)

¿Qué camino escoger que no nos obligue a cerrar el círculo, a estrecharlo; a ser uno mismo toda la oscuridad y el temor de esa calle desconocida; el absurdo de reconocerse inclinado sobre esa fuente que nos devora y devuelve,

⁴² Montalbetti, M. [Casa de la Literatura] (29 de noviembre de 2016). *Blanca Varela: Los libros finales (Concierto animal)* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=zRdoytK4pHE>

máquina de sueños, la misma imagen sin párpados, sin reposo? (*Luz de día* 59)

the end is the beginning
 una lucecita vacilante como la esperanza
 color clara de huevo
 con olor a pescado y mala leche
 oscura boca de lobo que te lleva
 de Cluny al Parque Salazar
 tapiz rodante tan veloz y tan negro
 que ya no sabes
 si eres o te haces el vivo
 o el muerto
 y sí una flor de hierro
 como un último bocado torcido y sucio y lento
 para mejor devorarte (*Canto villano* 152)

Rojos, divinos, celestes rojos de mi sangre y de mi corazón. Siena, cadmio, magenta, púrpuras, carmines, cinabrios. Peligrosos, envenenados círculos de fuego irreconciliable.

¿Adónde te conducen? ¿A la vida o a la muerte? ¿Al único sueño? (*Ejercicios materiales* 165-167)

Eternidad circular, evasiva.

(...)

Los días son iguales, las horas no. Calidades del tiempo inagotable y escaso. Uno y ninguno. (*El libro de barro* 196)

De esta forma se pueden interpretar también muchas imágenes referentes al mar o el agua. La plenitud y totalidad que el mar representa está formada por un solo movimiento infinito de nacimiento y muerte.

La historia de la historia es el mar. Ola sobre ola, plegándose. (*El libro de barro* 199)

Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla. ¿Son lo mismo?
 Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre. (*El libro de barro* 203)

Lentos círculos, infinitas islas en un mar interior que gira sin pérdida ni ganancia.

Llegar a eso. Al inexplicable balcón sobre la noche silenciosa y desvelada. Retroceder hacia la luz es volver a la muerte. El reloj vuelve a dar las horas perdidas. (*El libro de barro* 205)

La partida y el límite confundidos (*El libro de barro* 212)

A grandes pasos se ha detenido llegando a todas partes y ha repetido lo mismo. (*El libro de barro* 217)

así será
 cuando el ojo zozobre
 y todo sea mar (*Concierto animal* 239)

Tratando de explicar este movimiento de vida y muerte y su representación en el mar, Salazar dice que

[...] se recrea la finitud como vuelta a lo original, al mar, a lo informe, es decir, como reintegración en un todo. En ese sentido también, se hace necesaria la representación de un lugar otro, otra orilla que manifiesta la imposibilidad de pensarse finito. Una región otra pero que no participa de la creencia religiosa, de un más allá (de salvación o castigo) y que por ende se instala en una especie de vacío que da cuenta de esa experiencia fuera de la religión. (2015: 422-423)

Salazar advierte con éxito la existencia del umbral que conecta finitud con vuelta a lo original. La muerte sin opuestos no es una creencia que forme parte del catolicismo. Sin embargo, sí es aceptada por otras religiones o filosofías. La vida no empieza con nacer ni termina con morir. La energía a la que llamamos vida fluye en el universo sin principio ni fin, en un ritmo cósmico. La mente y el cuerpo son igualmente necesarios para este incesante “renacimiento”, nunca siendo el primero sustancia del segundo ni viceversa.

Dentro de la ecuación de Montalbetti, en cambio, la corporalidad no tiene un rol relevante. En el capítulo anterior dijimos que este sería el umbral por donde la vida y muerte ocurren. Ahora, luego de todo lo desarrollado, podemos decir que es el medio por el cual la simbólica totalidad se encarna: por el cuerpo se muere y por el cuerpo se nace:

sin más obstáculo que tu cuerpo
 sin más puerta que tu cuerpo (*Ejercicios materiales* 171)

así caídos para siempre
 abrimos lentamente las piernas
 para contemplar bizqueando
 el gran ojo de la vida
 lo único realmente húmedo y misterioso de
 nuestra existencia
 el gran pozo
 el ascenso a la santidad
 el lugar de los hechos (*Ejercicios materiales* 178-179)

En *El falso teclado*, con calmada lucidez, el yo poético nos recuerda que no logrará fijar la totalidad con precisión, pues solo hallará falsedad o bien ecos y charcos dejados por la infinitud evasiva. Así podemos entender *Dama de blanco*:

los extremos del alma se tocan
se cierran
se oye girar la tierra
ese ruido sin luz
arena ciega
golpeándonos

los extremos del alma se tocan
se cierran
se oye girar la tierra
ese ruido sin luz
arena ciega
golpeándonos

así será
ojos que fueron boca que decía
manos que se abren y se cierran
vacías

distante en tu ventana
ves al viento pasar
te ves pasar el rostro en llamas
póstuma estrella de verano
y caes hecha pájaro hecha nieve
en la fuente en la tierra
en el olvido

y vuelves
con falso nombre de mujer
con tu ropa de invierno
con tu blanca ropa de invierno
enlutado (*El falso teclado* 257-258)

Los extremos del alma se tocan, se cierran, formando la eternidad del círculo. En ese movimiento sin fin, la tierra gira y golpea al ser humano infinitas veces. El yo poético intenta sujetar la totalidad/eternidad pero no hay nada que pueda ser sujetado. El subir al cielo es caer como animal o humano en el vientre de la tierra y, así, volver de nuevo.

Concluimos entonces que no existe exactamente un final que asumir. Si ocurre alguna asunción por parte del yo poético es la de la inexactitud: la imposibilidad de fijar y conocer por completo ese movimiento que es la totalidad. Aceptar el

infinito puede ser una tarea mucho más rigurosa que aceptar el final. Sin embargo, aceptación no significa resignación. El mismo yo poético persiste: “persigo toda sagrada inexactitud” (*Ejercicios materiales* 167) ¿Qué más le queda al ser humano sino persistir?

3.2.El quehacer poético: Traducir el silencio

[La poesía] es una forma de ser, una forma de estar en el mundo.
Blanca Varela

El falso teclado inicia con una dedicatoria a José Valente. Este poeta murió poco antes de la publicación del libro. Valente tenía un verso místico y un particular uso de la palabra y los silencios. La dedicatoria no es al azar, puesto que, más allá de la cercanía temática de ambos poetas, *El falso teclado*, es, en gran medida, una reflexión sobre el quehacer poético. Las ideas de Valente sobre la palabra poética como una forma de ir más allá de la física serán también planteadas en el poemario. Si cualquier intento por asir la totalidad tiene como fin ineludible la inexactitud, ¿hay victorias o fracasos?, ¿qué es y qué hacer con la poesía?

Después de todo lo desarrollado en el subcapítulo anterior, podemos decir que la pregunta “¿hay victorias o fracaso?” frente a la “eternidad” cíclica, no tiene sentido. ¿Cuál sería la victoria y cuál el fracaso si la muerte y la vida forman parte de un mismo movimiento? Probablemente, se trate de un fracaso y victoria al mismo tiempo.

Por un lado, podríamos decir que la victoria de la carne sería la “eternidad mortal” lograda a través del “hijo”. La especie nunca muere, pero este es su único tipo de trascendencia. La practicante de *Ejercicios materiales* se adentró en su cuerpo y descubrió que este era lugar de muerte y de vida. En *El libro de barro* hurgó por sus cavidades internas. El tono único del poemario se alcanza no solo por el original⁴³ contexto en el que se encuentra el yo poético, sino por lo que su descubrimiento le causa. Creo que el descubrimiento tan grande de saberse eterno (como especie) hace que se sienta triunfal y extático (exaltación y admiración no por la unión con un dios sino por la comunión con su propio cuerpo).

Sin embargo, esta sensación no perdura en la poesía vareliana. En *Concierto animal* se desarrolla una segunda e inmediata emoción causada por la consecuencia de este tipo de eternidad: la inevitable pérdida de la identidad. Para ser eternos, el ser humano tiene que

⁴³ Original en sus dos acepciones: innovador y originario, pues se trata de un viaje a un estado prenatal.

renunciar a su individualidad, así como la madre renuncia a lo que creía parte de su “yo”, el hijo. En este poemario como en ningún otro, el yo poético advierte este desenlace trágico que tiñe de horror y crudeza cada breve poema.

Creo que la claridad con la que el yo poético experimenta la desaparición de la identidad individual es consecuencia directa de la experiencia que vivió la poeta de carne y hueso con su propio hijo. Este no solo abandonó el cuerpo materno sino que se alejó definitivamente de cualquier semejanza con el “yo” de la madre⁴⁴, cancelando así cualquier esperanza de permanencia y dejando la casa del “yo” vacía. No es de extrañarse que tantas veces califiquen a *Casa de cuervos* como premonitoria. Este poema nació de un instintivo temor. La experiencia de la muerte del hijo equivale a experimentar la finitud del propio “yo” materno.

Muerto el ser humano volverá a la vida habitando la boca de otros seres vivos infinitas veces. Saber esto ya no solo es un descubrimiento triunfal y extático si no también trágico y terrible. La eternidad circular es gozo y espanto.

Quizás lo sea aún más si pensamos que del otro lado no pueden oírnos. La totalidad no nos escucha, es sorda como la divinidad. Y nosotros no podemos determinar nada sobre ella, lo inmensamente abierto:

lugar oscuro sitio de luz
 sería el cielo en el ojo que se mira
 en la mano que se cierra
 para asirse a sí misma
 en lo inmensamente abierto (*Concierto animal* 241)

La totalidad es ese lugar oscuro y luminoso que parece frustrar cualquier acceso. Montalbetti explica que la muerte sin opuestos es inefable porque la existencia de algo que sea, al mismo tiempo, dos opuestos va más allá de la lógica. De ahí que no pueda ser expresado mediante el lenguaje. Quizá lo más que podamos lograr con el lenguaje sea nombrar los opuestos y explicar que son uno solo, pero esto no es preciso. En la poesía de Varela podemos encontrar incontables ejemplos de esto. Cuando Salazar reflexiona sobre el tema de la muerte identifica recursos del lenguaje que denotan, al mismo tiempo, finitud y trascendencia:

En Varela ello es notificado por la lengua paradójica y oximorónica, así como por la presencia divina como punto de fuga hacia lo abierto. Esta «casa mortal» que es el poema puede acoger al mismo tiempo el ansia de no morir

⁴⁴ Recordemos lo que Vich dice sobre concebir al hijo como una extensión del propio yo.

y el límite, a través de una palabra que traspira, que es precedera y a la vez inmortal. (2015: 419)

Estoy de acuerdo que usar un lenguaje lógico imposibilita cualquier acercamiento hacia la explicación de la muerte. Es aquí que resulta pertinente recordar a quién dedica Varela este poemario. José Valente, creía que “la palabra poética es portadora de una dimensión otra, que trasciende lo verbal (Salazar 2015: 426)”. Es posible entonces que la totalidad pueda fijarse a través del lenguaje lógico; sin embargo, puede que a través del lenguaje poético se logre dar cuenta de algo, aunque sea mínimo.

De ahí que sea en este poemario final que se trate más que en cualquier otro sobre la metapoésía y el quehacer poético. En *Visitación* el ángel músico de *Concierto animal* lleva en cada mano rima y silencio, los instrumentos necesarios para componer “placer y dolor”:

en una mano la rima
como una lágrima
en la otra el silencio
como una espada (*El falso teclado* 254)

¿Cuál es la relación entre rima/poesía y silencio? En *Dama de blanco* leemos:

el poema es mi cuerpo
esto la poesía
carne fatigada el sueño
el sol atravesando desiertos (*El falso teclado* 257)

La afirmación es limpia y contundente. El yo poético concluye que el poema es su cuerpo. Es decir, ese umbral que une opuestos, ese lugar que confunde vida y muerte más allá de cualquier lógica, lleno de inexactitud y silencio. Así también se entiende en *Poema*:

ciegas en el fondo de mí
haces blanco en el blanco
y pasas

hacia adentro navegan
carne y peladura
son alas de lo mismo
gravitan en el ceno

momento como tumba o nacimiento
lugar de encuentro (*El falso teclado* 262)

La totalidad inefable es el umbral, el cuerpo/poema. La poesía no sería otra cosa que el intento de nombrarse a sí misma, decir lo indecible⁴⁵, de traducir el silencio:

si el cuerpo es silencioso
la mente bulle
como un caldo de pobre (*El falso teclado* 261)

Esta idea, se puede encontrar también en *El libro de barro* y *Concierto animal*. El poema, como el cuerpo, es la eterna inmortalidad de la muerte. El poema como el hijo⁴⁶ promete cierta trascendencia, pero, al mismo tiempo, es objeto de muerte:

Poemas. Objetos de muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre. Muerte fluyente y olorosa. Gran oído de dios. Poesía. Silenciosa algarabía del corazón. (*El libro de barro* 206)

Intentar traducir el silencio es hacer música, hacer poesía, hacer sonidos abstractos que expliquen lo que no puede ser explicado lógicamente por el lenguaje:

Golpeaste tres veces la campana vacía y nadie respondió.
(...)
No es el reino de la voluntad o del deseo. Traducir el silencio es pretender hacer música donde ya no existen ni la garganta ni el oído humano. (*El libro de barro* 213)

Una oreja de plata, recién mutilada. Es la oyente luna recién nacida. Ni tú ni yo sabemos escuchar (esa música). (*El libro de barro* 214)

⁴⁵ El deseo de “decir lo indecible” es impulsado por el lirismo hasta lograr imágenes llenas de connotaciones místicas. Recordemos el poema *Camino a Babel*:

ayúdame mantra purísima
divinidad del esófago y el píloro.
si golpeas infinitamente tu cabeza
contra lo imposible
eres el imposible
el otro lado
el que llega
el que parte
el que entiende lo indecible
el santo del desierto que se traga la lengua
el que vuelve a nacer forzando a la madre de su madre
el nadador contra la corriente
el que asciende de mar a río
de río a cielo
de cielo a luz
de luz a nada. (*Canto villano* 161-162)

⁴⁶ Según lo explicado en el segundo capítulo.

El quehacer poético tendrá como afán último traducir el silencio a través del lenguaje lírico. El yo poético tratará de decir lo indecible. Su tarea es, a sabiendas, imposible y apenas logrará conseguir traducciones inexactas, ya que volverá a más silencios:

suave violencia del sueño
 palabra escrita palabra borrada
 palabra desterrada
 voz arrojada del paraíso
 catástrofe en el cielo de la página
 hinchada de silencios (*Ejercicios materiales* 167)

atrapada en la red
 aletea monda y lironda
 la trashumante
 la vieja palabra jamás escrita
 sorda a gritos
 da lo que da
 silencio (*Concierto animal* 242)

Las figuras de Emily Dickinson y Juan Valente que se evocan en este poemario son claves. Dickinson encontró en el tema de la muerte infinita reflexión. Su creencia en un tipo de trascendencia y sus intentos por articular una propuesta místico-religiosa hicieron que su poesía encontrase una fuente infinita de inspiración. De igual forma, Valente es consciente de la existencia de una dimensión, un espacio lleno de silencio, al que solo accede la palabra poética. La totalidad colmada de silencios inspiró y nutrió la calidad expresiva de ambos poetas. Y, tanto Varela como su yo poético, se identifican con ellos. Al igual que ambos, Varela se inspira, reflexiona y llega a su madurez poética reflexionando sobre la muerte, su finitud y trascendencia:

no he llegado
 no llegaré jamás
 en el centro de todo está el poema
 intacto sol
 ineludible noche
 (...)
 todo para decir
 que alguna vez estuve
 atenta desarmada
 sola
 casi en la muerte
 casi en el fuego (*Canto villano* 155)

En *El falso teclado*, poema central, el yo poético explica el quehacer poético y lo instauro como propósito final del ser humano:

toca toca
 todavía tus dedos se mueven bien
 el dedo de la nieve y el de la miel
 hacen lo suyo

nada suena mejor que el silencio
 nuestro desvelo es nuestro bosque

aguza el oído como una hoz
 a trillar lo invisible se ha dicho

para eso estamos
 para morir
 sobre la mesa silenciosa
 que suena (*El falso teclado* 260)

Mientras los dedos se muevan, hay que tocar y componer “placer y dolor”, “gozo y espanto” con los dedos de nieve y miel. El silencio está cargado de sonidos que podemos intuir o sentir a través de la propia carne (ver, oír, tocar) pero son imposibles de reproducir, de traducir. Sin embargo, el que se desvela, ese que decidido escucha “el paso de la vida a la muerte”, descubrirá su abundancia. Solo queda forzar el oído para rebuscar en el silencio, en lo invisible. Eso es lo que le queda al ser humano: escuchar el sonido del silencio.

Refiriéndose a este poema, Muñoz comparte un hecho interesante:

Varela ha comentado en alguna entrevista cómo de pequeña solía sentarse frente a una mesa para simular que tocaba el piano. Ese es el falso teclado al que alude el título, y me parece también una imagen apropiada también para ilustrar su poesía. Hay que tocar aunque del gesto no emane música, hay que escribir pese a no salvar nada en el poema. (2007: 271)

Efectivamente, esa mesa que suena puede referirse tanto al sonido producido por el tocar un piano o al de escribir en una máquina de escribir. Creo que sin importar de qué actividad creativa se trate, lo importante es prestar atención al sonido fantasma que produce el mismo quehacer creativo. La mesa no es un piano y tampoco una máquina de escribir. El sonido que escucha el yo poético no tiene lugar en la realidad. Es el sonido que lo impulsa a crear. Asimismo, en el poema *Malevitch en su ventana* se lee que “esta mesa que es todo el mundo”. La mesa silenciosa es la realidad, es lo que hay, pero está cargada de sonidos que van más allá de la lógica para el desvelado que sepa escuchar.

Montalbetti advierte que el nombre *El falso teclado* hace referencia al error de tocar las teclas incorrectas. Así como “dar un paso en falso”, el falso teclado sería un teclado (ya bien de piano o máquina de escribir) que tiene las letras o las notas mal ubicadas. De tal forma que el yo poético se equivoca cada vez que intenta tocarlo. La pieza musical o textual que ejecuta es imprecisa, inexacta.

Efectivamente, el ser humano escucha el sonido del silencio, pero siempre se equivoca al tratar de reproducirlo, traducirlo, porque es un imposible. Sin embargo, embarcarse en una empresa así le facilita infinitas formas de creación, ya que son innumerables los intentos posibles para fijar lo imposible.

Esto es lo que le queda por hacer al desvelado, al ser humano que advierte la eternidad circular: Persistir tercamente y seguir “buscándole sentido a las cosas” (Valcárcel 2007: 454). Ese es el peso de la conciencia humana.

Sin embargo, el poemario advierte otro tipo de conciencia que no se ve afectada por el triunfo y el fracaso del tiempo circular. El poemario concluye con *Nadie nos dice*. En esta reflexión final, el yo poético traza una diferencia central entre el animal y el humano:

nadie nos dice cómo
 voltear la cara contra la pared
 y
 morirnos sencillamente
 así como lo hicieron el gato
 o el perro de la casa
 o el elefante
 que caminó en pos de su agonía
 como quien va
 a una impostergable ceremonia
 batiendo orejas
 al compás
 del cadencioso resuello
 de su trompa

sólo en el reino animal
 hay ejemplares de tal
 comportamiento
 cambiar el paso
 acercarse
 y oler lo ya vivido
 y dar la vuelta
 sencillamente
 dar la vuelta (*El falso teclado* 263)

Como ya se dijo antes, el animal experimentaría un solo tipo de muerte, la inmanente, la que no tiene opuestos. Sin embargo, el humano experimenta dos, la inmanente y la trascendente (la que se opone a la vida). Interpreto que esto es así porque el humano tiene conciencia de su ser, de su individualidad y de su identidad. El animal es pura carne, puro cuerpo, como diría Ina Salazar⁴⁷. El hombre es cuerpo y alma. El animal se dirige a la muerte como si fuera un “arco triunfal” porque no tiene nada que perder. Su muerte es verdaderamente el triunfo de la carne, mientras que, para el humano, es tanto triunfo como fracaso.

La muerte del gato, perro y elefante es triunfal y sencilla como la del cerdo de *Concierto animal*. Elefante y cerdo caminan en pos de su agonía, como si de un ritual/ceremonia se tratase, hacia el cementerio de huesos o el matadero. Sin mayor pelea, mueren. Su muerte ocurre sin cuestionamientos, sin buscarle sentido a las cosas, sin tratar de traducir el silencio, solo “dan la vuelta”⁴⁸.

Por ello, creo que es importante desarrollar brevemente la interesante relación entre humano y animal propuesta por Varela. Salazar nos dice que los animales se presentan “... como máscaras o «personas», dobles semejantes y diferentes al mismo tiempo, que dibujan al existente, al humano [...] (2015: 427)”.

La semejanza entre animal y hombre es señalada por la propia poeta. En una entrevista, ella cuenta:

[...] Entonces un día por la calle, así, crucé la esquina y había un animal, un perro, no recuerdo si era uno de esos perros chusco, amarillo, verde... Lo cierto es que el perro me miró, ese perro me miró... Yo sentí una cosa terrible, algo que se me quebraba interiormente, tremendo. Sentí toda la compasión del género humano concentrada. Es decir, me pareció que era una mirada con toda la dignidad de un animal, que es el hombre también para mí, no sé... Yo creo que ahí entró el perro a mi vida y a mi poesía. (O’Hara, 1984: 13)

El “hombre” es animal también. Tanto animal como hombre asumen su carne. Esa quizá sea la dignidad que compartimos, la de seres que caminan en pos de la muerte. Otra

⁴⁷ En su ensayo *Del ángel y el animal en la poesía de Blanca Varela*, Salazar encuentra otras dos figuras antitéticas que unidas logran articular la complejidad humana: el ángel y el animal. Según, su análisis el animal representaría la naturaleza primaria y terrenal del ser humano, ligada a su cuerpo.

⁴⁸ Creo que no es casual la elección de palabras. Decir “dar la vuelta” en lugar de simplemente “morir” hace referencia a este ciclo de vida y muerte por el que el animal y el hombre giran o “dan vueltas”. No es único el uso de este término, ya en *Persona*, poema perteneciente a *Canto Villano*, dice: “el querido animal/ jamás cesa de pasar/ me da la vuelta”. Finalmente, Varela misma define al ser como “ese animal que da vueltas”. Refiriéndose al poema citado aquí, la poeta explica que “... habla de un animal que se da la vuelta, que es el ser” (Valcárcel 2007: 454).

significativa identificación entre humano y animal ocurre en el poema *Persona* perteneciente a *Canto villano*. A pesar de que el título se refiera a un ser humano, el poema procede a hablar sobre “el querido animal”. Esta *persona* o “máscara” es calificada como un “brillo ínfimo”, un “autoeclipse” que jamás cesa de pasar y dar la vuelta.

En términos de la propia poeta, el poema:

habla de un animal que se da la vuelta, que es el ser. No me acuerdo en este momento, tal vez ese es con el cual más me identifico, es mi sello personal al mismo tiempo. No hay un perro allí, pero hay esa especie de individuo que da vueltas, se muerde la cola, se pregunta, indaga y sabe que los demás van a un cierto destino y van a reaccionar de determinada manera, de una o de otra. Hay una suerte de fatalismo en él y al mismo tiempo de gran coraje. (Valcárcel 2007: 454-455)

La poeta se identifica a sí misma con el animal/humano del poema citado. Primero piensa en ese animal como un perro, pero rápidamente lo señala como “individuo”. Ella se define como un individuo que da vueltas, se muerde la cola, se pregunta e indaga. Es decir, es un animal que no puede simplemente morir. Tiene el fatídico coraje de seguir intentando traducir el silencio. Casi al final de su vida poética, persiste todavía ese impulso indagador, esa insistencia por atrapar lo imposible, con la que inició su obra:

Tal vez soy el único sobreviviente, el que se mueve, respira y se queja. El único en dar vueltas y girar sobre el lodazal y la culebra. El trompo, el girasol humano, velludo y limpio, el cantor solitario, el anacoreta, la peste. Soy, indudablemente el que se oye, respirando, tejiendo para atrapar el acto, el testimonio erizado de ojos y lenguas todavía temblorosos, todavía con recuerdos. (*Ese puerto existe* 43)

El yo poético va hacia la muerte asumiendo su infinitud, consciente de su fracaso y triunfo. No pelea contra eso, ni trata de consolarse o engañarse con falsas esperanzas. Sin embargo, aceptar este hecho no significa renunciar a su búsqueda. El yo poético se empeña en escuchar y traducir el silencio. Esta tarea escogida por decisión propia es convertida en el motivo central de su poética.

Si algo podemos concluir de *Nadie nos dice* y las declaraciones de la poeta, es que la persistente indagación poética es una labor escogida a voluntad. El yo poético es un “desvelado” que no puede dejar de dar vueltas, girar en el lodazal, indagar y cuestionarse. Es precisamente el yo poético quien no sabe y “nadie le dice” cómo llevar la máscara del animal que solo da la vuelta y muere. Quizá haya quien sí se resigne y acepte todo, le baste con las mínimas victorias de la vida y se reconcilie con el amor y con la divinidad; y así logre esperar la muerte conforme, sin mayor insatisfacción.

Sin embargo, *Nadie nos dice* nos habla de aquellos que indagan, de esos insatisfechos⁴⁹ que se muerden la cola tratando de decir lo indecible a través de su creación. Pensemos en todos esos “otros” con los que el yo poético se ha identificado a lo largo de su obra. La semejanza va desde un ambiguo “tú” hasta artistas, filósofos y escritores, siendo Dickinson y Valente los ejemplos más claros de este poemario final. Este poema cierra *El falso teclado* explicando una situación y decisión muy íntima que comparten tanto la poeta como su yo poético: No pueden “morir sencillamente”. La muerte se asume, pero la necesidad de continuar diciendo persiste:

Qué demonios hay detrás de toda esta especie de juego increíble que es la vida, el estar aquí, el pelear por cosas que son efímeras, sin embargo, hay que denunciar esto, hay que decirlo mientras uno viva. Yo siempre he dicho una cosa que es una especie de contradicción, la eternidad es hoy. Entonces hoy en que estoy todavía viva tengo que decir que todo esto no me convence, que tengo que estar buscándole sentido a las cosas todavía. (Valcárcel 2007: 454)



⁴⁹ Varela se califica como una gran insatisfecha: “Te lo voy a decir y va a sonar horrible y vanidoso, yo creo que soy una persona valiente, muy valiente. Soy una persona de mucho coraje porque siento en el fondo que es la única manera que tengo de demostrar que no estoy conforme, de poner sobre el tapete mi gran inconformidad” (Valcárcel 2007: 455).

Conclusiones

La principal intención de esta tesis fue realizar un acercamiento a la obra de Varela desde el estudio de su yo poético. Para realizar esto utilizamos herramientas teóricas de la autoficción y la teoría de género. A continuación se presentarán las conclusiones del presente trabajo:

- 1) Primero, podemos concluir que el yo poético en la obra de Varela es uno muy complejo, ya que se encuentra en constante reelaboración, y muy íntimo a la poeta de carne y hueso, ya que se trata de una proyección ficcional que comparte sus propias preocupaciones y discursos. El yo poético vareliano está conformado por una multitud de voces en constante diálogo. Sin embargo, se puede decir que es *uno* en tanto discurso ficcional que busca una identidad propia. El yo poético mantiene un profundo deseo y preocupación por el autoexamen. Esto es así porque la autora se adentró en el ejercicio literario sin modelos, en un terreno dominado por el canon masculino. Necesitó entonces, al igual que muchas mujeres escritoras pioneras, buscar una identidad y propósito propios a través de la escritura.
- 2) En segundo lugar, podemos decir que el yo poético, dentro de su afán por descubrir su identidad y propósito en la vida, logra plantear una propuesta material (y particular) que se aleja de las propuestas filosóficas occidentales planteadas desde una mirada masculina. El yo poético, además de asumir distintas máscaras, mantiene un diálogo con una suerte de doble, un interlocutor ficticio con el que se identifica. Dentro de estos diálogos narcisistas, madurarán dudas surgidas a partir de la asunción de la ineludible muerte: ¿quién soy y por qué existo? La muerte fuerza al ser humano a hacerse esas preguntas así como motiva los deseos de lograr algún tipo de trascendencia. En este punto el yo poético planteará la posibilidad de una forma de trascendencia no espiritual. El yo poético femenino se dirige a otra semejante y advierte que la única forma de trascendencia es a través del cuerpo: La trascendencia del ser humano es nuestra descendencia como especie.
- 3) En tercer lugar, el yo poético posiciona al cuerpo como el umbral que posibilita tanto la vida como la muerte y entiende la totalidad de la

existencia humana como el tránsito entre uno y otro estado. Teniendo en claro esto, el cuerpo será entonces el único medio que posibilite un tipo de trascendencia. Sin embargo, esta será una material y no una espiritual. La pérdida de la consciencia individual, de la identidad, será inevitable, ya que el ser humano solo podrá trascender y vencer a la muerte como especie (consciencia colectiva), gracias a la descendencia. Este hecho quedará simbolizado en el alumbramiento tanto del hijo como del poema. La empresa por intentar asir o fijar la totalidad, entendida como ese misterioso e infinito movimiento entre vida y muerte, fracasa al igual que la intención de eternizar una consciencia individual. Sin embargo, el triunfo parcial se ve representado en la existencia del poema/hijo. Es gracias a esa pequeña victoria que se articula el leitmotif de la poética vareliana: persistir en el incesante intento por fijar la totalidad inexacta, a pesar de ya saberse derrotada.

- 4) Como conclusión general, se puede decir que leer la obra de Varela desde el estudio de su yo poético nos permite entender que la intimidad entre poeta y yo poético es ineludible, ya que ambos comparten la misma preocupación por definir una identidad y un propósito en el mundo. Su autoexamen madura en conjunto con la articulación de una identidad femenina que disuelve su individualidad para situarse en la colectividad de la especie humana. De esta forma, elabora una propuesta final sobre la totalidad de la existencia desde un punto de vista femenino. Por último, importa señalar que la maduración de su propuesta va de la mano con su maduración poética, ya que asumir la inexactitud de los resultados de su empresa, significa también asumir sus incesantes intentos como quehacer poético.

Bibliografía

Alarcón, Javier

2014 “Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular”. En Casas, ed. 2014: 107-125.

Aristóteles

1875 *Metafísica*. Madrid: Proyecto Filosofía en Español.

Balladares, María Auxiliadora

2015 *Todos creados en un abrir y cerrar de ojos. El claroscuro en la obra poética de Blanca Varela*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Barja Cuyutupa, Ethel

2011 “Escribir en tiempos de penuria: corporeidad y alteridad en *Ejercicios materiales* (1978-1993) de Blanca Varela”. Tesis de pregrado. Pontificia universidad Católica del Perú.

Casas, Ana

2014 *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana.

Casas, Ana

2009 “Los diarios (auto)ficticios de Juan Antonio Masoliver Ródenas”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/diautofi.html>

Coaguila, Jorge

1994 “La poesía es una sola (confesiones de Blanca varela 1)”. *La República*. 25-26.

Coaguila, Jorge

1994 “Prefiero la desvergüenza (confesiones de Blanca varela 2)”. *La República*. 35-36.

Chirinos, Eduardo

2007 “El reptil sin sus bragas de seda: una lectura de los “Ejercicios materiales” de Blanca Varela a la luz de los Ejercicios espirituales de San Ignacio”. En Dreyfus y Silva Santisteban, ed. 2007: 205-220.

Dreyfus Mariela y Silva Santisteban, Rocío. ed.

2007 *Nadie sabe mis cosas: Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Forgues, Roland

1991 “Blanca Varela. La fascinación por lo maravilloso”. *Palabra viva. Las poetas se desnudan*. Tomo IV. Lima: El Quijote. 75-90.

Giannoni, Natalia

2007 “La palabra silente en *El libro de barro* de Blanca Varela”. En Dreyfus y Silva Santisteban, ed. 2007: 289-296.

Kristal, Efraín

1995 “Entrevista con Blanca Varela”. *Mester*. 24.2: 133-150.

Louis, Annick

2010 “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”. En Toro, Schlickers, Luengo, ed. 2010: 73-96.

Luengo, Ana

2010 “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en la poesía”. En Toro, Schlickers, Luengo, ed. 2010: 251-268.

Mantilla, Alfredo

2001 “Entrevista a Blanca Varela”. *El País*, Madrid, 21 julio.

Maris Poggian, Stella

2002 “El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno”. Tesis de maestría. Universitat Autònoma de Barcelona.

Monod, Jacques

1986 *El azar y la necesidad*. Barcelona: Orbis.

Montalbetti, Mario

2016 *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*, Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú, CASLIT.

Montalbetti, Mario

2016 “Blanca Varela: Los libros finales (Concierto animal)”. 29 de noviembre, <https://www.youtube.com/watch?v=zRdoytK4pHE>.

Muñoz Carrasco, Olga.

2007 *Sigiloso desvelo: la poesía de Blanca Varela*. Lima: PUCP. Fondo Editorial.

O'Hara, Edgar

1984 “El recuerdo del recuerdo-conversación con Blanca Varela”. *Revista Peruana de Cultura*. 2: 14-15.

O'Hara, Edgar

2007 *Tiene más de avispero la casa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Prain, Michelle

2001 “Blanca Varela: creación y trascendencia”. *Revista de libros El mercurio*

Quintanilla, Pablo

1994 “La constitución del Yo y del Otro. Algunas reflexiones en torno a la teoría de la acción de Donald Davison”. *Márgenes* 7 (12): 75-88.

Reisz, Susana

1989 *Teoría literaria: una propuesta*. Lima: PUCP. Fondo Editorial.

Reisz, Susana

1996 *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Barcelona: Asociación española de estudios literarios: Universitat de Lleida.

Reisz, Susana

1999 “Voces femeninas y cultura popular en la poesía hispanoamericana actual”. En *El combate de los ángeles: literatura, género, diferencia*. Ed., Rocío Silva Santisteban.

Lima: Fondo editorial PUCP. 27-42

Reisz, Susana

2007 “Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio”. En Dreyfus y Silva Santisteban, ed. 2007: 269-278.

Reisz, Susana

2008 “Nuevas calas en la enunciación poética”. *Inti, Revista de Literatura Hispánica*. 67-68: 97-116.

Rosas, Patrick

1999 “Hay que vivir como si fuera el día definitivo”. *Quehacer* 18: 74-80.

Salazar, Ina María

2015 *La poesía ante la muerte de Dios: César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela*. Lima: Fondo editorial PUCP.

San Ignacio, Loyola de

2014 *Ejercicios espirituales*. Bogotá: Universidad Católica Javeriana.

Saona, Margarita

2015 “Simone de Beauvoir y la escritura del yo”. *La mujer es aún lo Otro: actualidad y política en el pensamiento de Simone de Beauvoir*. Eds., Fanni Muñoz y Cecilia Esparza. Lima: Fondo Editorial PUCP. 33-44.

Silva Santisteban, Rocío

1999 “¿Basta ser mujer para escribir como mujer?”. En *El combate de los ángeles: literatura, género, diferencia*. Ed., Rocío Silva Santisteban. Lima: Fondo editorial PUCP. 111-126.

Suárez, Modesta

2003 *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Verbum.

Toro, Vera, Schlickers, Sabine, Luengo, Ana, ed.

2010 *La obsesión del yo: La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana.

Valcárcel, Rosina

2007 “Esto es lo que me ha tocado vivir”. En Dreyfus y Silva Santisteban, ed. 2007: 443-460.

Varela, Blanca

2006 “Blanca Varela en Presencia Cultural - Parte II”. Entrevista por Presencia Cultural, 26 de octubre, <https://www.youtube.com/watch?v=dFbH963L9Ac&t=3s>.

Varela, Blanca

2010 *Donde todo termina abre las alas: poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Varela, Blanca

2013 “Puerto Supe-Blanca Varela”. 11 de marzo, https://www.youtube.com/watch?v=_8j4-Xk7kPo&t=226s.

Varela, Blanca

2015 “Blanca Varela entrevista completa con María Amelia Fort de Cooper”. Entrevista por María Amelia Fort, 16 junio, <https://www.youtube.com/watch?v=Qrz53dch0RI>.

Vich, Cynthia

2007 “Este prado de negro fuego abandonado. Dimensiones de la maternidad en la poesía de Blanca Varela”. En Dreyfus y Silva Santisteban, ed. 2007: 247-260.

Zavala, I. M

1991 *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.

