

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE POSGRADO



Usos y sentidos de lo falso en *Valses y otras falsas confesiones* de Blanca  
Varela

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN  
LITERATURA HISPANOAMERICANA

AUTOR:

José Ernesto Quispe Coronel

ASESOR:

Mario Manuel Bartolome Montalbetti Solari

Diciembre, 2019

## RESUMEN

La presente investigación tiene como finalidad analizar la noción de falsedad en el poemario *Valses y otras falsas confesiones* de Blanca Varela. La hipótesis de la que partimos es que lo falso se trabaja de distintos modos dentro del mismo poemario, habiendo una falsedad más asociada a las características del vals criollo y otra más radical que se vinculará con la identidad del propio discurso poético. De esta manera, encontramos que el poemario pone en entredicho la autenticidad de la confesión expresada por el vals, al mismo tiempo que cuestiona su propio discurso. Para esto se servirá del escepticismo y la ironía, como modos de hacer vacilar cualquier verdad que pueda revelarse en el poema, interpelando constantemente al lenguaje poético para evidenciar sus paradojas y limitaciones. Así mismo, Varela utilizará distintos procedimientos para suspender la producción de sentidos en el poema, buscando generar una experiencia novedosa en el lenguaje, que se caracterizará por su agudeza y la búsqueda de una mayor cercanía con la realidad. Esto se vinculará con el estilo cauteloso de la poeta, la cual buscará hacer del poema un lugar de exploración y de búsqueda antes que de encuentro.

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1. EL BINOMIO FALSO/VERDADERO .....</b>	<b>12</b>
1.1. LA INESTABILIDAD DEL VALS Y LAS OTRAS CONFESIONES .....	18
1.2. ESCEPTICISMO Y VERDAD .....	24
<b>CAPÍTULO 2. LA VERDAD DEL EJERCICIO POÉTICO.....</b>	<b>38</b>
2.1 LA ÉTICA DE BLANCA VARELA .....	44
2.2 LA CONTINGENCIA DEL POEMA .....	49
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>52</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>54</b>

## INTRODUCCIÓN

Lo falso y sus distintas variantes: farsa, mentira, engaño es un elemento recurrente en toda la obra poética de Blanca Varela, apareciendo de forma implícita o explícita en varios de sus poemarios, ya sea aludiendo a la inautenticidad de la propuesta poética o dando cuenta de un distanciamiento crítico respecto a su escritura. Así, diversos autores (Ferrari 1986, Gazzolo 1997, Paoli 1996) resaltarán un estilo riguroso y austero que pone mucho cuidado en los enunciados que formula.

El primer libro donde Varela nombrará directamente lo falso es *Valses y otras falsas confesiones*, publicado en Lima el año 1972 por el Instituto Nacional de Cultura. En dicha publicación, conformada por quince poemas independientes de distinta extensión, que a partir de la primera edición de *Canto villano. Poesía reunida 1949-1983*, se agruparán en dos secciones tituladas “Valses” y “Falsas confesiones”, la autora rendirá un homenaje poco usual al vals, retomando su nombre y la carga semántica asociado al mismo, para poner en cuestión su autenticidad y extender dicho cuestionamiento a la propuesta poética de todo el libro.

Para entender mejor ese aspecto, es importante definir la confesión que se asocia al vals, género popular criollo, sobre todo limeño, que como bien señala Ina Salazar (2015): “se caracteriza por el exceso, el impudor y una retórica recargada, que canta sobre todo la infelicidad, las penas (de amor) y se nutre de la nostalgia, de la exaltación del objeto perdido, así como de un pasado idílico” (333). Entonces, un elemento importante del vals es que confiesa un sentimiento, ya sea con mayor o menor reserva o aludiendo a diversos objetos, pero siempre confiesa, y al hacerlo expresa una *verdad* vinculada al sentir. Siguiendo esta línea, el vals afirma decir lo auténtico en su confesión, dando a conocer algo de lo íntimo, privado o personal que estaba en secreto y que al cantarse se

da a conocer o se comparte; en otras palabras, la categoría de verdad que se utilizaría es la de una esencia oculta que se revela en la confesión y que además se afirma con desvergüenza. Un ejemplo de esto, lo podemos encontrar en el siguiente fragmento del vals “Engañada” de Tito Barreda y Luis Abelardo Núñez:

No creas que si tú te alejas  
 te voy a rogar,  
 tendré que buscar otro amor,  
 pero que sepa amar.  
 Y aunque sé que sufriré  
 por mucho tiempo,  
 mas luego, tú verás,  
 te lograré olvidar.  
 Vuela mariposa del amor,  
 juguete del destino,  
 hoy te toca reír a ti,  
 mañana a mí.  
 Sueñas que eres muy hermosa,  
 vives engañada,  
 no tienes corazón,  
 tu amor no vale nada. (Valverde 1993 44)

Como podemos observar, la letra de este vals alude a una confesión, en este caso de desamor o desengaño, en el que la primacía de lo sentimental es lo más notorio, ya que hay un sujeto sufriente que dedica la canción a un sujeto amoroso esquivo, que le ha

infligido dolor y hacia el cual se lanza una serie de imprecaciones por su falta de querer. El texto es elocuente y afirma una serie de elementos en contra del objeto amoroso amparado en el sentimiento de dolor ocasionado; así, la verdad que el vals expone en su confesión es la del desengaño amoroso.

Sin embargo, ¿Por qué este tipo de confesión sería falsa para Varela? Como ya hemos señalado antes, algo que caracteriza el estilo de la poeta es su rigurosidad y el modo crítico en que asume su propia escritura, dejando de lado las afirmaciones elocuentes y los ornamentos retóricos, para cultivar, más bien, una estética de pocas palabras. En esta línea, Roberto Paoli (1996), asociará su estilo con un rigor ético que intenta decir lo esencial sin dejarse engañar por las formas o los conceptos.

La poesía vareliana sería entonces, un esfuerzo por acotar el uso del lenguaje, valiéndose para esto de una “desnudez expresiva” “seca y austera” que hace uso del silencio para darle mayor intensidad a las palabras que enuncia (Paoli 1996). De igual modo, Ana María Gazzolo (1997) mencionará que la poesía de Varela “no sirve para volcarlo todo indiscriminadamente, sino para llenarse de lo oculto y arañar lo verdadero” (18), alejándose de los artificios poéticos sin perder riqueza formal y de significado.

De esta manera, podríamos interpretar que, Varela sospecha de la locuacidad del vals criollo, negándole la posibilidad de acceder a una verdad o certeza. Es por esta razón, que la poeta utilizará la parodia y la ironía para cuestionar la autenticidad de las confesiones del vals, subvirtiendo el género desde la poesía en un retorno que no dejará de ser conflictivo, en tanto su madre fue una conocida compositora de vales criollos (Reisz 2007).

Aquí, es importante diferenciar la duda del descrédito, ya que, como bien señala Usandizaga (2001) la poeta también hace uso de ciertas entonaciones explícitas o implícitas que aluden a la sensibilidad del vals y que dan cuenta de una resonancia común

con la poesía, que Varela identifica y apropia. Un claro ejemplo de esto son los fragmentos de vales peruanos que la autora introduce dentro del primer poema del libro (Varela 1996): “Mi noche ya no es noche por lo oscura”, “Tú débil hermosura” o “Juguete del destino”, siendo este último, parte del vals “Engañada”, que se citó con anterioridad. La inserción de dichos fragmentos (difíciles de reconocer por no remitir a las estrofas más populares de los vales a los que pertenecen), puede interpretarse como un distanciamiento de la musicalidad de los mismos; pero también, como un modo de dialogar con la sensibilidad de dichas frases, transformándolas en algo nuevo a partir de su inserción fragmentada dentro del poema. De esta manera, el cuestionamiento del vals no pasaría solamente por menoscabar el sentimiento usando la razón o la crítica, sino más bien por hacer uso de ese discurso para orientar una búsqueda hacia otras resonancias o intensidades.

Para Américo Ferrari (1986) esta búsqueda poética es una forma de intuición mística que no tiene certezas, en tanto no tiene que ver con una verdad religiosa o espiritual, sino más bien con la constatación de que no existe un tipo de trascendencia y que lo expresado en la confesión es una trampa o engaño. Así, Varela, a manera de un escéptico, sospechará de sus hallazgos, poniendo en duda la posibilidad de que el poema pueda revelar una verdad. En una entrevista con Jorge Coaguila (1994) Varela referirá a su escritura de la siguiente manera:

A mí me encantaría, como hay poetas viejos que lo hacen, escribir poemas de amor, a un amor posible en el futuro. Pero no puedo escribir sobre eso. Es decir, lo puedo escribir, pero no me sentiría expresada si lo hago, esas experiencias ya las tuve. 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 (26).

En esta cita, Varela describe su forma de hacer poesía, resaltando la apuesta poética que realiza en cada caso por encontrar algo más sólido, a pesar de fracasar en su intento. Dicha solidez a la que refiere resulta enigmática, pero tiene la condición de ser esquiva y ser el motivo que orienta su búsqueda. Como bien ha señalado Usandizaga (2001) un término que podría resultar más conveniente para hablar de esta búsqueda es el “merodeo” (173), en tanto implica un acercamiento a un centro reinventado constantemente en el poema.

El merodeo significaría entonces una negación del alcance o la imposibilidad de acceder al centro; sin embargo, la acción no estaría marcada por un discurso derrotista o de resignación, sino más bien por la afirmación de un deseo que se pone en juego al momento de la creación. En esa línea, las confesiones del poema serían falsas porque solo merodean algo inasible y por tanto son engaños que no alcanzan a pescar la verdad.

Aquí, conviene preguntarnos ¿existirá algún poema que pueda alcanzar la verdad o revelarla? Todo parecería indicar que para Varela no, es decir, que la tarea de conocer algo de la verdad a través del poema es una imposibilidad o un fracaso. Sin embargo, para no quedarnos en una respuesta puramente tautológica y comprender mejor las razones de esta negación, conviene señalar otros elementos asociados que la poeta desarrolla a lo largo de su obra y que cobran particular relevancia en *Valses y otras falsas confesiones*.



En primer lugar, desde su propio testimonio, expresado en “Antes de escribir estas líneas” (Varela 1985), la autora mencionará su interés por explorar la realidad con todos sus embrollos, es decir, considerando los distintos elementos que la componen y que hacen de la experiencia de vivir algo complejo y muchas veces doloroso. Esta realidad concernirá entonces a la vida y las preguntas que suscita su devenir, muchas de las cuales quedarán sin respuesta, en tanto aluden al paso del tiempo, la creación o la muerte. Varela, como muchos otros poetas, considerará que dicha realidad siempre mantendrá una distancia con respecto a la escritura, que no logra aprehenderla, y, por tanto, su tarea será explorarla, a pesar de la imposibilidad que supone.

Si seguimos esta lógica, el ejercicio poético en tanto modo de conocimiento de la realidad, sería un engaño o ilusión, ya que no hay correspondencia entre un elemento y el otro. El lenguaje del poema siempre está a distancia de la realidad que nombra y, por ende, su adecuación o certeza no se resuelve con el canje de otros significados que el poema pueda proponer. Entonces, la solidez inalcanzable anteriormente descrita por la poeta, podría entenderse como esa distancia entre las palabras y las cosas.

Por otro lado, algo que Varela también pone en cuestión, es la propia capacidad del sujeto cognoscente para aproximarse a la realidad, ya que, tanto los sentidos como la memoria están sujetas al error y no siempre lo que vemos o escuchamos es del todo fiable. De esta manera, el discurso poético que intenta hacer uso de la percepción o la memoria para aproximarse a la realidad, solo describe parcialmente una experiencia siempre más compleja que el registro de la misma.

Considerando estos dos motivos, podemos plantear que la escritura de Blanca Varela toma nota de las dificultades del lenguaje poético para vincularse con la realidad, haciendo un uso reflexivo del mismo para denotar sus propias limitaciones. Este uso reflexivo se manifestará en una operación de reducción del lenguaje, que tal como señala

Reisz (2007) se caracteriza por “la alteración del ordenamiento lineal de los elementos discursivos y el bloqueo de su integración en un contexto unitario que los dote de “buen” sentido lógico, (dando) como resultado un lenguaje oscuro y áspero, de insólitas combinaciones y violentos baches semánticos” (365).

En otras palabras, la poeta está advertida de una característica primordial del lenguaje, el cual antes que aludir a la realidad que pretende nombrar, retorna a sí mismo para utilizar otros significados. Este efecto circular puede darse hasta el infinito, en tanto siempre se puede decir algo más sobre lo que se quiere nombrar. En una argumentación lógica, esto es mucho más notorio, ya que se afirma una serie de razones para sustentar una posición; sin embargo, dichas razones siempre apelan a otras más para darle cierta consistencia.

En el caso del lenguaje poético, sobre todo el más convencional, podemos observar esta característica en el uso de una serie de metáforas y símbolos, que otorgan al poema una condición más elaborada y artificiosa. Sin embargo, pareciera que dicha forma de hacer poesía es algo a lo que Varela se resiste, apostando más bien por una mayor literalidad que, en sus propias palabras, será una preferencia por la “desvergüenza” y la “desnudez” (Varela 1994 en Montalbetti 2016).

Aquí conviene mencionar, que este estilo será mucho más notorio en sus últimas publicaciones; siendo *Valses...*, un poemario donde se empezará a vislumbrar estas características, apelándose también al contrapunto y la interpolación de fragmentos narrativos o citas como modo de interacción con otros discursos. El vals será uno de ellos y la propuesta del libro buscará dialogar con él, discutiendo o refutando sus postulados; pero también sirviéndose de algunas de sus características para orientar su búsqueda respecto a un acercamiento más cercano a la realidad. Dicha aproximación, en tanto alude a la experiencia de vida, el cuerpo y el mundo que la rodea, evitará servirse del lenguaje

poético como una herramienta que canjea sentidos o significaciones a partir de imágenes, resultando más bien en una escritura ambivalente que a la vez que se presta como posibilidad resulta también un límite en su exploración.

Siguiendo lo descrito hasta ahora, podemos plantear como hipótesis de nuestra investigación que la noción de falsedad expuesta en *Valses y otras falsas confesiones* alude a las características engañosas del vals, en tanto elocuente y sentimentalista, pero al mismo tiempo extiende esa falsedad al lenguaje poético, el cual, desde su escepticismo examina sus propios planteamientos, poniéndolos en duda o catalogándolos de falsos o engañosos. Con esto, Varela no cae en la contradicción de negar toda verdad (incluido su propio discurso), sino que más bien conserva cierta cautela con respecto a lo que dice, sospechando del lenguaje poético y reconociendo la imposibilidad de alcanzar una verdad con él. De esta manera, su praxis poética estará orientada por la reducción del poema a aquellos elementos que han de producir una suerte de emergencia o destello en el lenguaje que se aproxime más a la realidad que intenta aprehender, a sabiendas que dicho propósito es una apuesta constante que está marcada por la imposibilidad.

Para dar cuenta de esta hipótesis, revisaremos en el primer capítulo, el modo en que lo falso se presenta dentro del poemario, es decir, las diferencias que se establecen en términos de falsedad respecto a las secciones “Valses” y “Falsas confesiones”, buscando vincular dichos hallazgos con la noción de verdad implícita que se pone en juego dentro de todo el conjunto. Dentro de este mismo capítulo, se discutirá el uso que Varela hace del vals criollo y su sentimentalidad, poniendo énfasis en las estrategias que el yo poético utiliza para desestabilizar el discurso, incluyendo el uso de la contradicción como herramienta que discute la propia identidad del poema. Para este análisis nos será de mucha utilidad, la propuesta planteada por Carlos Piera y Roberta Quance (1993) en relación a la contradicción en la obra poética de Federico García Lorca.

Por otro lado, se analizará el modo en que el escepticismo juega un papel importante en el desarrollo del poemario, en tanto se cuestionan los productos de la percepción y la memoria, ya que distorsionan la realidad que intentan describir; siendo también que dicha realidad se plantea como incognoscible, estando sujeta a constantes cambios. Aquí estableceremos un paralelo con el escepticismo académico de la antigua Grecia, específicamente con los postulados de dos de sus más reconocidos representantes: Arcesilao y Carnéades; así como con el psicoanálisis y la teoría de los recuerdos encubridores planteada por Sigmund Freud. Ambos ejemplos, nos servirán para situar el conocimiento de la verdad como una tarea imposible, ya sea por las dificultades de la razón para acceder a un conocimiento verídico del mundo, como por la emergencia de elementos inconscientes que harán difícil la asunción de una memoria subjetiva auténtica.

En el segundo capítulo, se ahondará en el ejercicio de reducción que Varela plantea con respecto al lenguaje poético, es decir, las estrategias que pone en juego dentro del poemario para evitar los canjes de sentido y la utilización de artificios que la alejen de su búsqueda. Dicha búsqueda, como hemos señalado previamente, estará vinculada con una aproximación más cercana a la realidad, y por tanto con una tarea imposible que no cesará con la constatación del fracaso, sino más bien con distintos esfuerzos por aproximarse a ella desde el lenguaje.

Para describir mejor esta aproximación del poema a la realidad, resaltaremos la transformación del lenguaje en un objeto distinto a su uso convencional, es decir, suspendiendo su referencialidad, en tanto expresa, nombra o refiere objetos ajenos al mismo lenguaje. Con este ejercicio, Varela formulará un lenguaje poético que apunta constantemente a sí mismo, sus limitaciones y paradojas, en el afán de construir un objeto autónomo sin correspondencia directa con el significado.

A modo de guía para nuestro análisis, nos serviremos de aproximaciones teóricas que exploran el uso del lenguaje desde distintos enfoques y realizan una crítica a la posibilidad de trascendencia del mismo, es decir, en la línea de lo que Varela plantea con su poesía, se pondrá en evidencia que la relación entre el lenguaje y la realidad supone un límite infranqueable que coloca al lenguaje como único horizonte de exploración en la escritura. En otras palabras, dichos enfoques señalarán que la escritura supone partir del lenguaje, para llegar a él mismo, siendo la cualidad del escritor, estar advertido de dicha condición.

El primer referente que utilizaremos para nuestro análisis, será el texto de Roland Barthes en torno a los ejercicios materiales de San Ignacio de Loyola, donde más allá de centrarse en su propuesta teológica, incidirá en su modo de escritura y la manera como esta prioriza su ejercitación en el lenguaje antes que la realización efectiva de un contacto con la divinidad. El uso de esta propuesta, nos será de utilidad para analizar algunos poemas de *Valses y otras falsas confesiones* que inciden en el ejercicio poético como tarea en sí, antes que en la posibilidad de una trascendencia a través de él.

Por otro lado, tomaremos del psicoanálisis lacaniano, la advertencia en torno al carácter proliferante del lenguaje para vincularlo con el ejercicio de reducción en Varela. El cual, siguiendo una ética de negación de lo falso, evitará realizar canjes de sentido, buscando acotar los significados desde el cuestionamiento de la misma palabra poética.

Finalmente, y a manera de corolario, tomaremos la propuesta de Giorgio Agamben sobre la salvación del acto poético para vincularla con la propuesta de Varela en *Valses y otras falsas confesiones*. Dicha salvación, implicaría desactivar la función operativa del lenguaje, es decir, su capacidad informativa y comunicante, para otorgarle nuevas posibilidades de uso que, advertidas del canje de significados, pueda plantear un ejercicio creativo que detenga la proliferación de sentido. Este elemento resultará

particularmente útil para el análisis de la propuesta poética de Varela que se resiste a utilizar el lenguaje como medio para acceder a una verdad sobre el mundo.



## CAPÍTULO 1. EL BINOMIO FALSO/VERDADERO

“Las verdades son ilusiones cuyo carácter ficticio ha sido olvidado; son metáforas cuya fuerza ha ido desapareciendo con el uso; monedas que han perdido su troquelado y que ya no son consideradas como tales sino como simples piezas de metal”.

Friedrich Nietzsche, Verdad y mentira en sentido extramoral, 1873.

La falsedad de las confesiones es el punto de partida de este poemario, el cual hace una clara alusión meta poética a toda la propuesta del libro, poniendo especial énfasis al hecho de que más allá de ser confesiones (que aluden a una verdad), todo lo expresado en el mismo es engañoso o cuestionable. Considerando esa perspectiva, ¿cuál sería la intención de los poemas?, es decir, ¿qué estarían buscando decir desde su falsedad? Una primera respuesta es que, no en todos los casos se trata de la misma falsedad ya que, si analizamos bien el título del libro, todos los vales se pueden incluir en el conjunto de falsas confesiones, pero no todas las falsas confesiones pueden considerarse vales, y, por ende, existiría una falsedad más vinculada al vals y otra propia de las otras confesiones.

De esta manera, centrándonos en la falsedad del vals, podemos decir que como todo producto cultural, el origen del mismo es inauténtico, ya que es una copia del vals vienés que a su vez proviene de una danza montañesa del sur de Alemania y Austria, la cual se bailaba entre los siglos XII y XIII, pero que adquirió mayor prestigio durante el siglo XVIII cuando se expande por toda Europa y se vuelve un baile de moda (Bottomer y Susaeta 1999). En el caso del vals criollo, Silva Santisteban (2007) señala que proviene de sectores populares de Lima, de quienes las clases dominantes apropiaron el género, cambiando sus letras y su música para llevarlo a ámbitos urbanos, donde ha de adquirir

su halo nostálgico. En esta misma línea, Sebastián Salazar Bondy (1964), asociará el criollismo con un tipo de costumbrismo limeño que describe un pasado colonial idealizado, ocultando así las fisuras sociales, de raza y clase que los círculos criollos limeños no quieren afrontar.

Así, para Bondy (1964), la nostalgia del vals criollo sería un engaño vinculado al espejismo de un pasado idílico, que más bien estuvo organizado en “función de rígidas castas y privilegios de fortuna, además de bienestar para unos cuantos en desmedro de todo el inmenso resto” (11). Siguiendo lo planteado por estos autores, el vals criollo formaría parte de una cultura que basa sus principios en algo inexistente, por lo que tendría la cualidad de ser falso, sumándose a esto, que su modo de expresión está caracterizado por la locuacidad excesiva y superficial, que apela a la nostalgia y la melancolía, pero sobre todo al sentimentalismo.

Aquí es importante mencionar un par de elementos biográficos, que se asocian con el interés de Varela por el vals criollo y que permiten explicar la relación ambigua que mantiene con él. En primer lugar, su madre, Esmeralda Gonzáles Castro, que respondía en el mundo criollo al seudónimo de Serafina Quinteras, fue una conocida compositora de vales, que formó parte activa de dicho medio, junto a su prima Emma Castro, con quién formó el dueto de las “Hermanas Quinteras” (Castañeda y Toguchi 1997). En ese sentido, Varela no será ajena a toda esa cultura que le llega por la vía materna.

Por otro lado, la poeta fue amiga cercana de Sebastián Salazar Bondy, con quién frecuentó círculos intelectuales y artísticos limeños, donde conoció a personalidades de la talla de Emilio Adolfo Westphalen o José María Arguedas, quienes, desde su propia opinión, influirán mucho en su escritura (Varela 1985). Así, *Lima la horrible*, texto donde Salazar Bondy expone sus ideas sobre el criollismo, será un libro muy influyente para los



escritores de su época, entre ellos Varela, que forma parte de esa generación (Muñoz 2007). Si tomamos en cuenta estos datos, podemos plantear, que efectivamente la elección del vals, no es gratuita y que tiene una raigambre de índole personal; sin embargo, este interés también está marcado por lo contradictorio, ya que Varela no será una cultora de lo criollo, sino que más bien se mantendrá en las antípodas de dicha expresión popular.

De acuerdo a lo señalado por Reisz (2007), el uso del vals criollo se daría entonces desde la “mimesis irónica” (366), que busca subvertir lo plagiado, introduciendo, no sin conflicto, elementos propios del paradigma ilustrado en otro de carácter popular. De igual modo, Bethsabe Huamán (2003 71-72) señalará que el punto de encuentro de todo el libro es el lenguaje velado “bajo la apariencia del vals”, el cual tiene un carácter de “sorna e ironía”, que cuestiona los lemas artificiosos del género, reescribiéndolos y volviéndose un discurso anti-valsesco.

En ese sentido, podemos decir que una primera forma de enunciar la falsedad, es aquella que hace uso de la ironía para poner en cuestión el discurso locuaz y artificioso del vals, parodiando su nostalgia y melancolía. Sin embargo, consideramos que ese solo es el punto de partida del cuestionamiento, ya que este se extiende a toda la propuesta poética. Es decir, que no solo los valeses son falsos, sino que todo lo expuesto en el libro, también lo es.

Bajo esta mirada, el poemario no se queda en el mero cuestionamiento irónico de cierta artificialidad del género criollo, sino que también indaga sobre la falsedad común entre el vals y el poema. En esta línea, Helena Usandizaga (2001) ha de señalar que antes de ser una simple descalificación del espíritu nostálgico y del tono sentimental del vals, los poemas también plantean una conversación con dicho género, dando lugar a un espacio que es a la vez “origen y culpa” (175). Aquí podemos agregar, que la

conversación con el vals también supone cuestionar el propio discurso poético, en otras palabras, éste no se considerará más auténtico por parodiar al vals, sino que su propia identidad también será puesta en duda en el desarrollo del libro.

De esta manera, podemos plantear un tipo de falsedad que convive con el cuestionamiento irónico del vals y que lo trasciende, ya que parte de él para llegar a la materia de todo el conjunto: las falsas confesiones. Cuando hablamos de confesión, inevitablemente asociamos el término con su sentido convencional, es decir, la declaración personal de un secreto que forma parte del fuero de lo íntimo y que se comparte con otro u otros. Así, la confesión expone algo oculto con la intención de asumirse, que en el caso de la confesión religiosa, supone también una penitencia.

Siguiendo esa lógica, las confesiones declaradas en el libro buscarían asumir algo del orden de lo personal e íntimo, a pesar de no contar con un confesante, es decir, un interlocutor directo para dicha confesión. Así, en principio, sería un diálogo a solas, del que los lectores seríamos participantes indirectos. Sin embargo, tal como señala Salazar (2015) el adjetivo “falsas” invalida la realización efectiva de la confesión y por tanto, niega la posibilidad de logro a la misma palabra poética.

Si retomamos lo planteado previamente, podemos decir que la confesión establece un vínculo con la poesía, ya que remite a la declaración de lo personal que, en el caso de Varela, cobra una mayor relevancia, en tanto para ella “la poesía es un viaje interior” (Rodríguez 1998 289) o un “diálogo consigo misma” (Coaguila 1994 26). De esta manera, al dar por falsas las confesiones, se pondría en tela de juicio la descripción de la experiencia íntima y por tanto la asunción de una verdad individual expresada en el poema.

Este escepticismo es el que forma parte de todo el texto, resaltando no solo en los vales, sino también en las otras confesiones. Sin embargo, al mismo tiempo que

cuestiona, también señala o indica una verdad implícita que orienta toda la propuesta del poemario. Es decir, dado que Varela muestra que todo lo expuesto en las confesiones es falso, entonces debería existir algo del orden de lo verdadero. Aquí se pone en juego el binomio falso/verdadero que creemos estructura todo el libro y sobre el cual conviene analizar el estatuto de la verdad.

Un primer aspecto a señalar, es que para Varela la verdad no podría considerarse como aquello invariable que está más allá del lenguaje, es decir, una condición no lingüística que excede al mismo y que tendría un carácter metafísico. Las razones radican en su propia escritura, la cual, nunca llega a afirmar algo como verdadero o auténtico, sino que más bien reconoce (constantemente) las limitaciones del lenguaje para dar cuenta de una verdad. Un ejemplo de esto, se puede observar en el poema “Es más veloz el tiempo” (Varela 1996), donde la poeta escribe lo siguiente:

junto palabras contra palabras  
 no creo en nada de esta historia  
 y sin embargo cada mañana  
 invento el absurdo fulgor que me despierta (133).

En este fragmento, podemos encontrar una clara alusión meta poética que alude al proceso creativo en medio del escepticismo. Así, se habla de un quehacer que implica juntar palabras y que, además, tiene condición constante, estando de por medio un fulgor que suscita la creación; sin embargo, dicho fulgor no está idealizado, ya que no es un don o una gracia asociada a la inspiración, sino que más bien se cataloga como “absurdo”. De esta manera, la invención que supone el poema no está vinculada a una trascendencia, sino más bien a un ejercicio constante que se sigue con reserva o suspicacia.

Otro aspecto que podemos deducir de este análisis, es la desconfianza del yo poético en torno a la veracidad de lo que narra. En otras palabras, la verdad no se cataloga como inexistente, sino que más bien, se niega el acceso a la misma a través del lenguaje poético. En esta línea, orientar la búsqueda poética a dicha verdad (imposible) implica poner en duda todas las confesiones, las cuales, a la larga terminan siendo falsas y no por eso menos importantes en su ejercicio de búsqueda.

Siguiendo esta lógica, también encontramos que el lenguaje poético es uno cargado de contradicciones, que presenta características disimiles en un mismo elemento o que enuncia un determinado postulado para luego desmentirlo, siempre en un movimiento de vaivén que suscita paradojas o ambigüedades, es decir, un lenguaje inestable que no formula verdades unívocas. Al respecto, Carlos Piera y Roberta Quance (1993), establecen una diferencia importante entre contradicción y paradoja, y es que la primera pone en tela de juicio su propia identidad, mientras que la segunda alude a los efectos de una contradicción. De esta manera, quién anuncia lo contradictorio resulta siendo él mismo contradictorio, es decir, pone en tela de juicio su propia identidad; mientras quién hace uso de la paradoja, se distancia de una realidad “cuya escasa fiabilidad está afirmando” (81) y por ende no pone en cuestión su propia naturaleza.

Bajo esa premisa, podemos decir que Varela hace uso de la contradicción en el mismo lenguaje poético, es decir, no solo afirma paradojas, ubicándose a distancia de la realidad que nombra (a manera de un cínico), sino que más bien la lleva acabo dentro de su propia escritura. La verdad que Varela expone en el poemario, se formularía entonces en el mismo lenguaje, no siendo unívoca o concluyente, sino más bien contradictoria y sin rasgo identitario definido.

### 1.1. La inestabilidad del vals y las otras confesiones

Como hemos señalado antes, el retorno de Varela al vals criollo se dará como un modo de operar con su inautenticidad, de encontrar una relación o un puente con el poema. Así, se establecerá un diálogo entre ambos discursos en el que habrán confrontaciones, pero también coincidencias. Si partimos del hecho que el vals criollo es una copia del vals vienés, la inautenticidad del género queda patentada, pero no solo en términos de origen, sino también en las formulaciones del mismo, ya que el vals expresa de manera desbordada una serie de sentimientos que no pone en cuestión, sino que más bien presenta bajo el arrebato y la mezcla de pasión y sentimiento. Al respecto Varela (2006) dirá lo siguiente:

El vals es una música europea, ciertamente- es el vals vienés de origen, etcétera-, pero en el Perú se convirtió en una cosa muy popular que bailan las gentes del pueblo, y se llama el vals criollo. Es un vals que tiene una musiquita muy saltona y que se baila en las fiestas populares, en la fiesta donde se toma pisco y la gente es muy alegre- llorando, por cierto- al estilo peruano-. (15)

Así, no es casual que Varela elija el vals criollo, no solamente por sus referencias biográficas, ya que como sabemos su madre era compositora de vales criollos y de algún modo su experiencia de vida estuvo muy marcada por la cercanía con esa cultura; sino también por el interés que le suscita lo popular y el carácter celebratorio que el género propone, ya que introduce un ritmo y una entonación que le atraen. Dicha celebración supone un exceso sentimental nunca mejor expresado en el llanto alegre que implica la canción, pero también una suerte de artificio logrado por la vivencia de la celebración, por su carácter lúdico e inventivo.

Vincular el poema con el vals, implicaría entonces rendir un homenaje a dicho carácter artificioso, pero, sobre todo, resaltar un rasgo específico del vals: la vivencia intensa, excesiva y contradictoria que puede tener. Pero ¿de qué modo el poema sería un artificio tal cual lo es el vals criollo?, es decir, ¿qué aspecto en común podrían tener ambos?

Una respuesta nos la brinda Giorgio Agamben (2016), quién señalará que el poema tal cual lo entendían los trovadores no es ni un acontecimiento biográfico ni un acontecimiento lingüístico sino un “vivir lo poetizado” (146), es decir una zona de indiferencia entre lo vivido y lo poetizado como una “inagotable experiencia amorosa” (146). El poema sería entonces un acontecimiento del lenguaje que vale más por el acto poético mismo que por lo que alude o pretende significar. En otras palabras, el acto celebratorio del poema sería más interesante en términos de su realización (su puesta en acto) antes que en su interpretación o significación.

Para Varela, el lenguaje poético siempre será falso, pero no lo será del modo denostativo, sino más bien como un modo de invención vinculado a la vida. Aquí podemos volver a la diferencia previamente planteada entre paradoja y contradicción, es decir, si Varela se quedará solamente en afirmar la paradoja, se distanciaría de lo que el vals expone como verdad, pretendiendo decir ella algo más auténtico; sin embargo, lo que hace, de un modo más radical, es extender dicha falsedad a su poesía, mostrando lo contradictorio de la misma. Para revisar a más detalle este planteamiento, es necesario volver al vals y señalar algunas de sus características.

Así, el sentimentalismo que el vals expone es uno que generalmente se formula en términos claros y precisos, es decir, se ama o se odia. Se sufre o se goza. Se extraña o se olvida. No habiendo mayor complejidad en aquella formulación. Sin embargo, Varela retoma el género, introduciendo la contradicción, ya que no pretender afirmar algo de

manera categórica, sino que lo desmiente o lo desdibuja desde distintos frentes. Un ejemplo paradigmático de esto, es el primer poema de la sección “Vales” (Varela 1996), el cual, como bien ha señalado Silva Santisteban (2007 403), se caracteriza por la alternancia de distintos fragmentos. Así, se combinarán verso y prosa en un contrapunto que también se ve marcado por la presencia de dos sujetos líricos, uno ubicado en la ciudad de Lima (que se expresa en verso) y otro en Nueva York (que utiliza la prosa); todo esto alternado con citas literales de vales criollos, de los cuales se citan fragmentos poco conocidos que sirven como puntos de fuga dentro del texto.

La estética propia del vals se retoma en el primer sujeto lírico, el cual se dirige a un “tú” al que se considera apelativamente, este recurso ya ha sido utilizado previamente por Varela dentro del poema “Vals” de *Luz de día* (1963), donde también se introduce un interlocutor ambiguo. En esta oportunidad, se realizará un procedimiento similar, donde el otro podría ser el objeto amado (persona o ciudad) que se añora a la distancia:

No sé si te amo o te aborrezco  
 como si hubieras muerto antes de tiempo  
 o estuvieras naciendo poco a poco  
 penosamente de la nada siempre.

Porque es terrible comenzar nombrándote  
 desde el principio ciego de las cosas  
 con colores con letras y con aire.

Violeta rojo azul amarillo naranja  
 melancólicamente

esperanzadamente  
eternamente (109).

Un primer aspecto a señalar en relación a este fragmento es el registro afectivo en que lo lírico se introduce, es decir, la autora rescata y pone a disposición del poema, el reconocimiento de dos sentimientos opuestos que conviven en una sola experiencia y que se vinculan con un aspecto muy humano, el amar y detestar a la vez. Esta experiencia ha sido retratada muy bien por la cultura popular, específicamente el vals criollo, así por ejemplo la letra del vals “Ódiame” (Valverde 1993) pone en evidencia esa relación de interdependencia en el fragmento: “porque tan solo se odia lo querido”. Así, el rasgo que Varela rescata es la ambigüedad del sentimiento o su carácter equívoco que pone a disposición del poema.

Sin embargo, no se queda allí, sino que parte hacia otro terreno que introduce la contradicción en el nombrar poético, ya que al mismo tiempo que se cataloga como “terrible” adjudicar nombres a una situación incognoscible (“desde el principio ciego de las cosas”), se enrumba al mismo tiempo en nombrarlas (“melancólicamente, esperanzadamente, eternamente”). En otras palabras, la contradicción se muestra en el mismo lenguaje poético, que a la par que muestra su imposibilidad, la lleva a cabo en la misma escritura.

Ahora bien, retomando la cuestión de diferenciar el uso de contradicción y paradoja, es importante señalar que Varela forma parte de una generación que promovió valores modernos o racionalistas que cuestionaban la locuacidad y superficialidad del vals (Silva-Santisteban 2007). Sin embargo, en su quehacer poético, que como ya hemos señalado, busca aprehender algo del orden de lo auténtico, la razón también será un elemento que no permitiría acceder a la realidad misma en toda su complejidad.



Según Vicente Santuc (2005), un paradigma científicista busca la explicación y transformación de lo real a través de la razón, expresada en discurso. Esta forma de comprender la realidad aparece históricamente con la filosofía griega, elaborada explícitamente por Parménides y desarrollada en el pensamiento de Platón y Aristóteles, fuente sobre la que se instituye el pensamiento Occidental, y el cuál se transformará de distintas formas en la institución de la ciencia de la Modernidad y la Ilustración Europea.

El siglo XIX observará el fortalecimiento de este paradigma en la Revolución Industrial mientras que la filosofía arremeterá duramente contra este discurso, como vemos por ejemplo en los textos de los llamados maestros de la sospecha: Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud (Santuc 2005). Este debate se mantendrá en el siglo XX, y es sobre éste que se puede leer el discurso de Varela: ¿el lenguaje es capaz de dar cuenta de la realidad? ¿O acaso su sustancia y la sustancia de las cosas presentan un divorcio irreconciliable?

En el discurso cotidiano, así como en el científico o el académico, el lenguaje es entendido como un artefacto que hace referencia a la realidad que está fuera de él. Así, la verdad sería la adecuación entre las palabras y las cosas. Sin embargo, si la sustancia de ambas materias es irreconciliable, una verdad total sería una quimera.

El poema, entonces, no sería valioso en cuanto a su adecuación con la realidad, ni tampoco en cuanto a su capacidad de signo que señale algo fuera de él, sino, como menciona Mario Montalbetti (2016), sería “la lengua sin valor de uso” (74). De esta manera, no aludiría a algo fuera de él, sino que se presentaría como un artificio o construcción con un valor en sí mismo. Varela parece ser consciente de esto, y por eso niega al lenguaje la posibilidad de alcanzar una verdad. Pero, una vez planteado ese fracaso, comienza un intento por decir algo al respecto. En ese sentido, los poemas de *Valses y otras falsas confesiones* no son solamente una expresión de desencanto o de

frustración que se afirman como paradojas de la realidad, sino que muestran un esfuerzo por construir un lenguaje que dé cuenta de su propia contradicción y el de la existencia.

Empieza entonces una tentativa que Usandizaga (2001) llama *merodeo*, en tanto busca un imposible. De esta manera, Varela hace uso del estilo característico del vals para apuntar hacia una experiencia de lo real contradictoria, tal cual podemos observar en este fragmento del poema anteriormente citado (Varela 1996):

Vienes entonces desde mis entrañas  
 como un negro dulcísimo resplandor  
 así de golpe.  
 Un río de colores entre sombras  
 sombras que me deslumbran  
 colores que me ciegan  
 criaturas del alma.  
 Naces como una mancha voraz en mi pecho  
 como un trino en el cielo  
 como un camino desconocido.  
 Mas luego retrocedes te agazapas  
 y saltas al vacío  
 y me dejas al filo del océano  
 sin sirenas en torno  
 nada más que el inmundo el bellissimo azul  
 el inclemente azul  
 el deseo (110-111).

Para el análisis de este fragmento, es importante partir de la imposibilidad de hablar de lo real desde el lenguaje verbal, dada la disparidad entre ambos fenómenos. En ese sentido, Varela se posicionaría dentro de este debate partiendo del reconocimiento del fracaso y las limitaciones del lenguaje para aprehender lo que existe. Sin embargo, quedarse en el fracaso implicaría un rechazo al lenguaje poético, es decir, callarse. Lo cual, por la misma existencia del poema, demuestra lo contrario, es decir, que Varela intenta mostrar en su ejercicio poético dicha imposibilidad.

Volviendo al fragmento, se reconocen con claridad dos agentes en conversación. Por un lado, el yo poético, que en primera persona habla a un tú que sirve de interlocutor. Ese tú, es el segundo agente, cuyas características se desconocen, resaltándose más bien todas las impresiones que genera al interior del yo poético.

Hablar de estas impresiones supone la contradicción, la imprecisión, y la dificultad de delimitar dicho agente. De esta manera, la escritura poética rechaza el intento de exactitud del lenguaje proposicional y genera un uso del lenguaje acumulativo, capaz de yuxtaponer elementos disímiles con el uso del oxímoron para tratar de acercarse a ese agente evasivo y evanescente.

Por todo esto, es imposible identificar al objeto, ya que hacerlo iría en contra del poema. Este procedimiento de desdibujarlo impide su nombramiento o su conceptualización exacta, dando cuenta del intento de Varela por acercar la palabra a la cosa, a pesar de que su tarea sea imposible. La escritura es, también, una crónica de este fracaso, un modo de hacer presente esa imposibilidad.

## **1.2. Escepticismo y verdad**

Un aspecto importante a resaltar dentro de *Valses y otras falsas confesiones* es el modo en que Varela pone en tela de juicio todo aquello que se afirma como verdad,

apelando al cuestionamiento de sus propios juicios o resaltando el carácter contradictorio en que las cosas se muestran a nuestros sentidos. Estos elementos, dan cuenta de una forma de pensamiento asociada al escepticismo, el cual, se caracteriza por una tendencia a interrogar la realidad, poniendo en sospecha la veracidad de las percepciones y los juicios en torno a ella (Chiesara 2007). Para conocer a más detalle este sistema de pensamiento es importante señalar que el escepticismo occidental, como tradición filosófica, se instauró probablemente a partir del siglo I antes de Cristo en la antigua Grecia, cambiando sus modalidades y gradientes con el paso del tiempo. De acuerdo a la delimitación planteada por diversos autores, dicha tradición de la antigüedad puede dividirse en dos grandes corrientes: la pirrónica y la académica (Chiesara 2007).

Dado que el objetivo de esta investigación es otro, no entraremos en detalle respecto a las diferencias específicas entre ambas corrientes de pensamiento. Sin embargo; podemos señalar que el principal desacuerdo entre las dos es la manera cómo se posicionan respecto al conocimiento del mundo. En el caso de los pirrónicos, este conocimiento no es posible de realizar porque todas las cosas poseen las características de ser indeterminadas, lo cual conlleva a que nuestra experiencia del mundo sea una mera apariencia, no siendo posible establecer criterios de verdad o falsedad sobre ella (Chiesara 2007). Esta postura será ampliamente cuestionada por otros filósofos, ya que incurre en una suerte de “error ontológico” al centrarse en las características de las cosas, estableciendo un juicio objetivo sobre las mismas. En otras palabras, los pirrónicos caen en una contradicción al decir: “todo es falso”, ya que, si se sigue dicho principio, su propia afirmación es una falsedad, por lo que terminan contradiciéndose.

En el caso de los escépticos académicos, la situación es distinta ya que, amparados en un análisis epistemológico más cauteloso, no llegarán a afirmar el status de las cosas, sino que pondrán en duda la posibilidad misma de tener un conocimiento sobre

ellas, planteando como imposible dicha tarea (Chiesara 2007). Los escépticos académicos, herederos del método socrático, emplearan la ironía, la interrogación y la duda en sus discusiones filosóficas, evitando dar una opinión propia sobre un tema determinado y centrándose, más bien, en poner en duda la opinión de otros.

Aquí conviene señalar que esta última corriente filosófica guarda una serie de similitudes con el escepticismo de Varela. En primer lugar, porque no cae en una contradicción al asumir una esencia indeterminada de las cosas, es decir, la poeta no afirma que todo es falso o que no existe la verdad, sino que más bien, dicho conocimiento no es posible y siempre está marcado por la duda o la sospecha. Por otro lado, el yo poético se ampara en la ironía y el cuestionamiento para referirse al modo cómo percibimos la realidad, poniendo en evidencia su carácter ilusorio y las dificultades del sujeto cognoscente para hallar una verdad. Un claro ejemplo de esto, lo encontramos en uno de los fragmentos en prosa incluidos en el primer poema de la sección “Valses” (Varela 1996):

La plaza continuaba desierta. Miento. Muy lejos, casi  
 junto al arco, exactamente entre la fuente y el arco,  
 caminaba un ciego. Me di cuenta que era ciego  
 porque llevaba un bastón blanco y tenía el aire de  
 no ir a ninguna parte. Me puse los anteojos para ver  
 bien al ciego. No me había equivocado, estaba dando  
 vueltas alrededor de la fuente.

“En tu recuerdo vivo” (113)

Lo primero a resaltar de este fragmento es la forma como el sujeto lírico que narra una determinada situación se corrige a sí mismo, exponiendo en su ejercicio de escritura, las dificultades de su percepción por hacer un registro fiel de aquello que afirma. En esta misma línea, señalar el gesto de ponerse unos anteojos para ver bien al ciego, dan cuenta de un uso irónico de dicha narración, lo cual pone aún más en duda, la afirmación posterior en la que el sujeto dice no haberse equivocado, terminando toda esta descripción a manera de cierre satírico con la cita del vals criollo: “en tu recuerdo vivo”.

De esta manera, la ironía queda patentada y el cuestionamiento de la percepción y el recuerdo también; sin embargo, lo interesante es que se haya hecho esta descripción dentro del poema, eligiendo para eso el fragmento en prosa. De acuerdo a Debicki, citado por Muñoz (2007), este es un recurso que permite evidenciar, quizás con mayor claridad, una estructura y un punto de vista narrativos que dan lugar a la condición fiable o no fiable de los diversos hablantes. En ese sentido, el uso que se hace de estos fragmentos en prosa dentro del poema, no solo tiene que ver con la confrontación de dos lugares distintos: Nueva York (en prosa) y Lima (en verso), y el modo cómo se recuerda cada uno de ellos desde la perplejidad y la añoranza respectivamente (Silva Santisteban 2007). Sino también con el uso deliberado del recurso narrativo para cuestionar o poner en tela de juicio el registro de una determinada situación y la deformación que hacen de ella los sentidos y la memoria.

Retomando lo planteado por los escépticos académicos, nos parece importante señalar una de sus principales discusiones filosóficas para esclarecer aún más el escepticismo que encontramos en la poesía de Varela. Así, un punto álgido para los académicos es el cuestionamiento del dogmatismo establecido por los estoicos, el cual (simplificando un poco su teoría) refiere a la correspondencia exacta entre las representaciones de las cosas y su realidad extra-mental. Es decir, para los estoicos (sobre

todo para Zenón de Elea), habría una representación verdadera de las cosas, a la cual han de llamar representación comprensible, en tanto es tan clara y evidente, que la razón solo puede aceptar que es verdadera (Chiesara 2007). Uno de los mayores críticos de esta teoría, será el filósofo Arcesilao, escéptico académico, que señalará las dificultades para poder distinguir entre una representación verdadera y otra falsa, poniendo en duda la existencia misma de las representaciones comprensibles.

Para argumentar su postura, Arcesilao declarará que nuestras habilidades cognoscitivas son débiles, es decir, que el ser humano no tiene posibilidad de conocer el mundo y; por otro lado, que el mundo no puede ser conocido, ya que si bien podría tener una esencia subyacente (aspecto que no se niega en ningún momento), no se puede saber al respecto, ya que las apariencias son oscuras (Eddowes 2012). La conclusión de este razonamiento, a diferencia de Sócrates que afirmaba: “Sólo sé que nada sé”, será aún mayor, pues no se admitirá ni siquiera el juicio sobre la imposibilidad de juzgar, añadiéndose: “ni aún sé de cierto que nada sé” (González 2002).

Podemos aplicar esta conceptualización al análisis de uno de los poemas de Varela titulado *Encontré* (Varela 1996):

ENCONTRÉ

No he buscado.

Por costumbre si escucho el canto de un pájaro

digo (a nadie) ¡vaya: un pájaro!

O digo ¿de qué color era?

y el color no tiene en realidad importancia,

sino el espacio en que una inmensa flor sin nombre se mueve,

el espacio lleno de un esplendor sin nombre,

y mis ojos, fijos, sin nombre.

Un primer aspecto a señalar del poema es que su título parece hacer aludir a una frase de Picasso muy conocida: “Yo no busco, encuentro”, desprendiéndose de esta frase, la interpretación de que el artista no se guía por los objetivos de su proceso creativo, es decir, por el conocimiento que tiene de antemano, sino más bien por lo que encuentra en el camino. En otras palabras, su proceso creativo es más receptivo a lo nuevo, en tanto es libre de una determinación previa. Esta interpretación cobra relevancia en el poema, ya que el yo poético desestima la importancia de conocer los aspectos sensibles de un objeto, los cuales además ya se conocen de antemano o “por costumbre”. Así, se hace uso de la ironía para cuestionar el juicio sobre la identidad de un objeto a partir de su reconocimiento: un pájaro; cuestionándose también la importancia de adjudicarle características como el color que posee.

Por otro lado, lo que el poema va a resaltar como importante es aquella experiencia que carece de juicio previo, es decir, que no puede ser nombrada o representada. De esta manera, el adjetivo “sin nombre” ha de repetirse para aludir a una serie de objetos que se busca no tengan un correlato con la realidad, que la excedan y se conviertan en inenarrables, suspendiendo así, la posibilidad de un conocimiento claro y directo sobre los mismos. Considerando estos elementos, podemos señalar que el escepticismo que se pone en juego dentro del poema es uno que cuestiona la correspondencia entre la representación y el objeto representado, es decir, que no establece una relación unívoca entre ambos, apostando más bien por la exploración de lo inasible de dicho objeto, es decir, las dificultades para poder determinar su identidad o las cualidades que posee.

Aquí podemos agregar que, la suspensión del juicio del escepticismo académico, no solo supone una inacción, sino también la búsqueda de la verdad, a partir del



cuestionamiento de lo falso o engañoso. Esto a pesar de que dicha búsqueda resulte imposible. Un claro ejemplo de esto, se constituye en el pensamiento de Carnéades, otro ilustre representante del escepticismo académico, que ha de continuar lo planteado por Arcesilao, incorporando una nueva estrategia que él ha de llamar “probabilismo”, es decir, la posibilidad de establecer juicios aproximativos, pero no concluyentes sobre las cosas para orientarse en la existencia (Chiesara 2007).

De esta manera, el filósofo planteará una ruta de interrogantes que no considera el conocimiento como acabado, sino particularmente difícil y por ende posible de perseguirse, alejándose de establecer conclusiones y centrando su labor en desarmar juicios apresurados (Eddowes 2012). La práctica de este cuestionamiento forma parte de un escepticismo que considera al juicio, de un modo menos categórico, es decir, sabiendo de su inexactitud y orientando su búsqueda por una mayor aproximación a la verdad. Estos elementos son importantes de resaltar, tomando en cuenta la práctica poética de Varela y los aspectos previamente mencionados en relación a la búsqueda de un centro inaccesible, que no agota su búsqueda en la constatación de dicha imposibilidad. El siguiente fragmento del poema Auvers-Sur-Oise (Varela 1996), puede servirnos para ilustrar esto que señalamos:

## II

Tal vez en primavera.

Deja que pase esta sucia estación de hollín y lágrimas hipócritas.

Hazte fuerte. Guarda miga sobre miga. Haz una fortaleza de toda la corrupción y el dolor.

Llegado el tiempo tendrás alas y un fuerte rabo de toro o de elefante para liquidar todas las dudas, todas las moscas, todas las desgracias.

Baja del árbol.

Mírate en el agua. Aprende a odiarte como a ti mismo.

Eres tú. Rudo, pelado, primero en cuatro patas, luego en dos, después en ninguna.

Arrástrate hasta el muro, escucha la música entre las piedrecitas.

Llámalas siglos, huesos, cebollas.

Da lo mismo.

Las palabras, los nombres, no tienen importancia.

Escucha la música. Sólo la música (140).

Como se puede observar en este fragmento, la voz poética plantea un horizonte en el que la posibilidad de alcanzar aquello que se busca no está negada del todo, ya que existe una probabilidad de lograrlo. Sin embargo, dicha posibilidad se plantea de manera cáustica, aludiendo a la teoría de la evolución de Charles Darwin para luego introducir la inevitabilidad de la muerte, o transformando el pasaje del evangelio en su versión contraria al señalar el aprendizaje que se puede cultivar desde el odio a sí mismo. En esta misma línea, el fragmento también va a señalar el esfuerzo que supone dicha tarea, la cual requiere cultivar tesón y valentía ante un destino incierto, advirtiendo del uso referencial del lenguaje para proponer más bien una orientación musical que desconfía del uso de las palabras y los nombres.

Bajo esta lógica, podemos decir que el poema no se queda en la mera enunciación de la imposibilidad, sino que más bien plantea una serie de indicaciones para orientar una búsqueda cuya meta es probable y requiere mucho esfuerzo y dedicación. Finalmente, es interesante observar, que si bien el título del poema hace referencia al lugar donde Van Gogh pasó sus últimos días de aislamiento, también es el lugar donde tuvo uno de los períodos más prolíficos de producción artística.

Ahora bien, otro elemento que también podemos asociar al escepticismo de Varela es la puesta en duda de la fiabilidad del recuerdo o los productos de la memoria, catalogando a los mismos de engañosos o inauténticos. No en vano, dentro del poema “Es más veloz el tiempo” (Varela 1996), la poeta se referirá el engaño que implica la conciencia, catalogándola de “trampa original” (133).

Una aproximación que podría resultar útil para entender esta perspectiva es la planteada por el psicoanálisis en relación a los recuerdos encubridores. Así Freud (1991), en un texto titulado *Recuerdos de infancia y recuerdos encubridores* planteará que cuando un sujeto expresa un recuerdo en relación a una vivencia, dicho recuerdo no tendrá la categoría de verdad por su relación directa con lo vivido, sino por la forma o la construcción misma de lo que se expresa.

De esta manera, el recuerdo estaría marcado por una “tendencia” que distorsionaría lo experimentado o lo vivido. Se plantea así, como encubridor porque hay una serie de resistencias y distorsiones de orden inconsciente de las cuales el propio sujeto no está advertido. En ese sentido, lo más importante para el psicoanalista o aquel que escucha el discurso del paciente se centra en atender la construcción de lo que se dice para identificar la “tendencia”, antes que pretender ubicar el vínculo entre lo narrado y lo experimentado.

Jacques Lacan (1990) retomará lo dicho por Freud en su seminario *La ética del psicoanálisis*, mencionando que “toda verdad tiene estructura de ficción” (22), es decir, que el entramado simbólico bajo el cual se construye una determinada experiencia asumida como verdadera, siempre es una ficción en relación al contenido pulsional inconsciente que la orienta. En otras palabras, lo “ficcional” para el psicoanálisis es *verdadero* como construcción, ya que no hay otro modo de expresarse, sino a través del

embrollado simbólico que está movilizado por las fijaciones pulsionales inconscientes o las llamadas “tendencias” de las que hablo Freud.

Podríamos establecer un paralelo entre lo planteado por el psicoanálisis en relación a las “ficciones” con la elaboración de un poema. Así, por ejemplo, Varela hará referencia al tema en “Las cosas que digo son ciertas” correspondiente al libro *Ese puerto existe y otros poemas* (1959), allí, en una clara alusión meta poética, pondrá en evidencia el estatuto de verdad del poema, que más allá de lo narrado, remite a ciertos lugares a los que siempre se regresa, resaltando el valor que tienen en tanto construcción artificiosa pero verdadera. Desde otra perspectiva, Mario Montalbetti (2016) reformulara una frase de la poeta Olvido García de la siguiente manera: “en el poema la lengua no miente” (73), señalando con esto que la función referencial de la lengua es suspendida en el poema, siendo autónoma de lo que los usuarios quieran hacer con ella, es decir, que más allá de su relación con la realidad, la lengua del poema puede considerarse también como anterior a sus usos.

Estos hallazgos nos son útiles para pensar en la condición de verdad del poema, es decir, una verdad que está en el lenguaje mismo en el que se construye, no refiriendo a algo que vaya más allá de él. Podríamos plantear que, por eso, Varela, hará uso de la prosa narrativa para ironizar los puntos de vista de un determinado hablante, y cuando decimos puntos de vista, hay que reparar en que se alude a la visión, es decir, un modo de hablar haciendo referencia a algo que va más allá del lenguaje. Aquí, retomaremos un elemento poético planteado por Montalbetti, en sus *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018), donde señalará que generalmente la novela se vincula más con lo visual, en tanto refiere a lo exterior y describe sus cualidades, mientras que el poema dice las cosas “sin salir a la luz, sino saliendo, más bien, al lenguaje mismo” (67).

De esta manera, según Montalbetti (2018) “Hay formas de entender algo que no hacen uso del significado” (64), es decir, que no apelan al sentido o la comprensión, sino que suspenden esa función, produciendo otro tipo de resonancia. Un ejemplo preciso de esto lo podemos leer en el poema “Historia” de *Valses y otras falsas confesiones* (Varela 1996):

Puedes contarme cualquier cosa  
 creer no es importante  
 lo que importa es que el aire mueva tus  
 labios  
  
 o que tus labios muevan el aire  
 que fabules tu historia tu cuerpo  
 a toda hora sin tregua  
 como una llama que a nada se parece  
 sino a una llama (136).

Si revisamos con detenimiento este poema, su objetivo no es remitir a una realidad única, trascendente o verídica, sino más bien a una construcción posible entre otras. Así, Varela resalta la condición ficcional de la historia, prestando atención a la expresión de la voz o al ejercicio de la lengua. Asimismo, dicho ejercicio, será indicado de manera prescriptiva, casi como una obligación en el tiempo: “a toda hora sin tregua”, lo cual revela el valor que el yo poético otorga al ejercicio del poema, ya que su tarea o su oficio como poeta se centra en apostar por aquella fábula que le permite hablar de una experiencia, así no tenga ninguna certeza de la misma.

Por otro lado, “una llama que a nada se parece sino a una llama” devuelve al objeto su identidad y al mismo tiempo, hace imposible el símil, pues no puede compararse a nada más. La unicidad del ente es defendida. Y al mismo tiempo se niega la posibilidad de hablar de ella. Aquí, es importante mencionar, que el lenguaje proposicional que se usa para describir la realidad tiene en su forma la unión de un sujeto y un predicado, es decir, una cosa a la que se le unen atributos. Sin embargo, si la llama solo puede parecerse a una llama, entonces es imposible predicar de ella, porque entregarle atributos implica quebrar su unicidad. Hablar de la llama, como de cualquier otra cosa, es imposible si buscamos una predicación estrictamente verdadera. De la llama solo puede decirse que es llama.

Otro aspecto a señalar es que, el poema mismo invita a la fabulación de la propia historia y la propia carne. Si entendemos la frase “las cosas que digo son ciertas” casi como una advertencia, entonces estas producciones vendrían a tener valor de verdad, dentro de la lógica del poema. Piera y Quance (1993) aludirán a dicha lógica, específicamente para referirse a la obra de García Lorca, señalando que el poeta, a diferencia de los surrealistas, no buscará la resolución de los contrarios, amparado en la fe de encontrar una imagen que supere la contradicción, sino que más bien desconfiará de dicho recurso, apostando por una poesía, que, desde el lenguaje, no busque consuelo en la anulación de los contrarios.

Varela parecería partidaria de esta lógica lorquiana, en tanto también apela a dicha contradicción no exenta de angustia que se formula en el poema. Así, podríamos decir, que desbarata la construcción de la conciencia, presentificando más bien una experiencia inasible en toda su complejidad y contradicción. Al respecto, podemos revisar el siguiente fragmento del poema “Secreto de familia” (Varela 1996):

la piel del hombre se quema con el sueño  
 arde desaparece la piel humana  
 sólo la roja pulpa del can es limpia  
 la verdadera luz habita su legaña  
 tú eres el perro  
 tú eres el desollado can de cada noche  
 sueña contigo misma y basta (132).

Un aspecto importante a señalar de este fragmento, es que el título del poema alude a un secreto familiar; sin embargo, dicha filiación se vincula con un animal: el perro, cuya presencia en términos de corporalidad resulta enigmática, pero sirve como prescripción al yo poético para la identificación con el mismo. En otras palabras, el secreto de familia parecería vincularse con lo que está más allá de la conciencia del sujeto o lo que éste no puede articular desde su estado de vigilia, aludiendo más bien a una serie de rasgos corporales que se presentan indescifrables y contradictorios.

Si en algún momento mencionamos el interés de su autora por señalar algo del orden de lo “auténtico”, eso, sin duda, tendría como vía de acceso al cuerpo, ya que dicha instancia, introduce un límite para la propia conciencia, siendo aquello que se posee, pero que no guarda correspondencia directa con lo que uno representa, es decir, una materialidad inescrutable. En el poema “Conversación con Simone Weil” (Varela 1996) se presentan los siguientes versos:

Y todo debe ser mentira  
 Porque no estoy en el sitio de mi alma.  
 No me quejo de la buena manera.

La poesía me harta.

Cierro la puerta.

Orino tristemente sobre el mezquino fuego de la gracia (138).

El escepticismo se pone de manifiesto nuevamente en este fragmento, amparándose en el diálogo con la famosa filósofa Simone Weil, de la cual se toma el concepto de gracia (en alusión a su libro *La gravedad y la gracia*), para cuestionar su trascendencia, es decir, negar la condición de que algo ajeno a las leyes de la naturaleza pueda surgir milagrosamente para evitar la corrupción del alma. Así, lo que se introduce es un gesto escatológico, que nuevamente alude al cuerpo y se presentifica en el poema como modo descarnado de cuestionar sus fines elevados o su trascendencia.

Del mismo modo, el yo poético manifiesta su hartazgo de creer que hay alguna certeza que la poesía pueda revelar, poniendo el énfasis en la no correspondencia entre el lugar que se ocupa y el alma o condición espiritual que se tiene. Aquí es muy interesante observar, que el poema introduce el término alma como una condición propia del ser hablante, es decir que se asume tener. En otras palabras, no se niega su existencia, sino que se resalta la distancia que hay respecto de esa condición. Finalmente, podemos resumir de lo dicho en este capítulo que, el escepticismo de Varela pone en duda la posibilidad de hallar una identificación entre lo que se representa y lo representado, negando la posibilidad de que dicha relación pueda darse de manera clara y evidente.



## CAPÍTULO 2. LA VERDAD DEL EJERCICIO POÉTICO

“Yo digo siempre la verdad: no toda, porque de decirla toda, no somos capaces. Decirla toda es materialmente imposible: faltan las palabras. Precisamente por este imposible, la verdad aspira a lo real.”

Jacques Lacan, Televisión, 1974

Como hemos venido señalando, algo que caracteriza la escritura poética de Blanca Varela y que se muestra en *Valses y otras falsas confesiones* es la importancia que otorga al ejercicio poético antes que, al resultado final, es decir, Varela realiza una apuesta constante por escribir algo del orden de lo que no se puede escribir, indicando con esto, su tenacidad y firmeza, pero reconociendo también la imposibilidad de su búsqueda. Así, siguiendo lo planteado por Agamben en su libro *Creación y Anarquía* (2019), en todo acto de creación al mismo tiempo que hay una potencia creativa, es decir, la capacidad de generar una serie de contenidos expresivos, al mismo tiempo hay una resistencia a dicha expresión. En otras palabras, la resistencia actúa como instancia crítica que “frena el impulso ciego e inmediato” (34) de la creación.

De esta manera, podríamos deducir que, en la resistencia, el acto poético también examina la propia imposibilidad de su tarea, es decir, cuestiona el hecho de que su expresión sea lo único que se pone en juego al momento de la escritura, señalando más bien sus limitaciones o su incapacidad de expresarlo todo en el poema. Siguiendo esta línea, podemos señalar que la escritura de Varela resiste a la mera expresión poética a través de su cautela y escepticismo, reconociendo sus límites y trabajando el lenguaje de tal manera, que evita que éste se agote en la conclusión de un determinado significado o

finalidad. Un ejemplo de esto, lo encontramos en el siguiente fragmento del poema “Ejercicios” (Varela 1996):

I  
 Un poema  
 como una gran batalla  
 me arroja en esta arena  
 sin más enemigo que yo  
 yo  
 y el gran aire de las palabras (123).

Aquí, podemos observar el modo en que el yo poético reconoce que el lenguaje que utiliza para expresarse supone también un límite a dicha tarea, es decir, que al mismo tiempo que le sirve de apoyo también resulta un contrincante, mostrando reticencia a usar dicho medio sin estar advertida de su condición evanescente. El poema supone entonces una apuesta por decir algo, a pesar de no tener las garantías de conseguirlo. En ese sentido, es una batalla, donde el yo poético, duda de su propia capacidad y de las herramientas que utiliza para expresar algo. En una entrevista realizada para la revista La casa de cartón (Varela 1986) y que se publicará a manera de testimonio, Varela se referirá a su acto creativo de la siguiente manera:

UN TUNEL HECHO DE UNA MIRADA VACÍA.

El túnel existe. La mirada existe. El vacío es evidente, y creo que eso nos ha tocado vivir. Pues bien, yo lo acepto y mientras tenga energías, me parece que me daré el placer y el dolor de explorar ese túnel y ese vacío hasta la saciedad. Me parece

que mi destino es ser esa mirada crítica y apasionada y amar como si se tratara de la propia eternidad, que no deseo ni aceptar que exista, la vida triste, oscura y desesperanzada que me rodea. Esa vida que asumo y escribo. (7)

Lo primero a observar en este testimonio es que, la mirada tiene dos características distintas que van de la mano, crítica y pasión, teniendo un vínculo con la exploración o la creación poética. Así mismo, Varela deja en claro, que la creación supone una potencia; pero también un límite, ya que no hay eternidad, y por ende el ejercicio es solo una apuesta que se asume con coraje. “Explorar los bordes espeluznantes” es el título que Américo Ferrari utiliza, siguiendo a César Vallejo, para aludir un rasgo característico de la poesía de Varela, ya que arriesga o se juega por una verdad en el acto creativo, sin garantías de por medio y asumiendo una imposibilidad como fin.

Por otro lado, desactivar la función comunicativa e informativa del lenguaje dentro del poema y otorgarle un valor contradictorio, evidencia también, la creación que da lugar a la inoperancia propia de la resistencia. Al respecto, Agamben (2016) dirá sobre la finalidad del poema: “En el punto en el que el sonido está por precipitarse en el abismo del sentido el poema busca salvarse suspendiendo, por así decir, su propio final en una declaración de estado de emergencia poética” (255). De esta manera, la resistencia también supone rehusar dicha condición propia del lenguaje que remite constantemente a otros significados, es decir, su operatividad. Siendo la labor del poeta, suspender o detener esa tendencia para suscitar nuevas formas de uso del mismo.

Retomando los elementos que ya hemos señalado en el capítulo anterior, dicha “emergencia poética” se resiste a generar canjes de sentido en el poema, buscando más bien aproximarse a una realidad que exceda a la concatenación de significados. Es por esta razón que, la poeta introducirá elementos contradictorios en su escritura, dejando de

lado el afán de superación de los mismos. Tal como señala Terry Eagleton (2010): “La realidad es aquello que nos da la espalda, oponiéndose a nuestra infantil exigencia de que el mundo nos sirva como espejo” (16) y esa es justamente la premisa de la que Varela se sirve para no otorgarle una serie de contenidos a la realidad, sino más bien para explorar sus contradicciones desde el mismo poema. Dicha tarea es una pesquisa infructuosa, que podría durar infinitamente pues no tiene meta alguna. Sin embargo, el texto no es un objetivo sino un horizonte a explorar.

Un aspecto importante a señalar es que, la labor indagadora de Varela no se detendrá ni siquiera en el último de sus poemarios (*El falso teclado*), ya que inclusive en este, la escritura seguirá planteándose como una investigación sin finalidad. Tal como señala Muñoz (2007) refiriéndose al mismo:

(En el falso teclado) surge de nuevo las apariencias, tan importante en *Valses y otras falsas confesiones* o en *Canto Villano*. El título de esta última colección también hace hincapié en la falsedad, así que no debe extrañarnos que el señalamiento de lo no auténtico se convierta en uno de los impulsos destacables también aquí. La actitud de asunción de lo real o del tiempo se logra sin autoengaños, de manera que cuando la voz disfruta de cierta plenitud lo hace teniendo siempre muy presente la inminencia del final (261).

De esta manera, los ejercicios son constantes y valen más por su puesta en práctica que por su trascendencia, no concluyen en algo que vaya más allá de ellos. Aquí podemos hacer un paralelo con los *Ejercicios espirituales* planteados por San Ignacio de Loyola; sin embargo, antes que tomar la interpretación teológica de la obra, seguiremos lo planteado por Roland Barthes en su texto *Sade, Fourier y Loyola* (1971), donde indica

que el lenguaje antes que poner en escena relaciones de consistencia, evidenciará más bien, su insistencia, la cual se verá expresada en prescindir “del centro, del peso y del sentido” (13). Esta aproximación resulta interesante para evidenciar el modo en que Varela descarta la posibilidad de acceder a un centro en el poema, es decir, de llegar a una verdad con el mismo.

En ese sentido, por muy “espirituales” que sean los ejercicios de San Ignacio de Loyola estarían fundamentados en la escritura, y dicha escritura más que el conocimiento o la presencia de Dios, lucharía por obtener un signo de él, siendo el lenguaje su único horizonte definitivo. Si seguimos la premisa planteada por Barthes, los Ejercicios de San Ignacio de Loyola sería un libro orientado por las preguntas más que por las respuestas, ya que al asumir un diálogo con la divinidad y no obtener respuesta de él, el ejercicio ascético, aceptaría con resignación el silencio de Dios y por tanto asentiría con reverencia que hay un retraso del signo esperado. Entonces, “la escucha se convierte en su propia respuesta y, de suspensiva, la interrogación se convierte en asertiva, la pregunta y la respuesta entran en un equilibrio tautológico: el signo divino se descubre totalmente volcado en su audición” (Barthes 1971)

Con esta constatación, podemos señalar que el ejercicio obtiene su valor en el mismo proceso en que se desarrolla, la respuesta divina nunca se realiza, pero eso no implica que el ejercitante deje de lado su tarea, ya que, apuesta por la misma, en tanto su signo es la escucha de Dios. En el caso de Varela, la apuesta por la escritura es bastante similar, aunque de su lado, “la sordera de Dios es evidente” (Valcárcel 1997 5) y por tanto el signo divino no existe, habiendo más bien, una búsqueda orientada por un agujero o “la ausencia de” que cobra esta cualidad de dirección a la búsqueda. Un ejemplo de esto lo encontramos en la primera parte del poema Auvers-Sur-Oise (Varela 1996):

I

Nadie te va a abrir la puerta. Sigue golpeando.

Insiste.

Al otro lado se oye música. No. Es la campanilla del teléfono.

Te equivocas.

Es un ruido de máquinas, un jadeo eléctrico, chirridos, latigazos.

No. Es música.

No. Alguien llora muy despacio.

No. Es un alarido agudo, una enorme, altísima lengua  
que lame el cielo pálido y vacío.

No. Es un incendio.

Todas las riquezas, todas las miserias, todos los hombres,  
todas las cosas desaparecen en esa melodía ardiente.

Tú estás solo, al otro lado.

No te quieren dejar entrar.

Busca, rebusca, trepa, chilla. Es inútil.

Sé el gusanito transparente, enroscado, insignificante.

Con tus ojillos mortales dale vuelta a la manzana,  
mide con tu vientre turbio y caliente su inexpugnable redondez.

Tú, gusanito, gusaboca, gusaoído, dueño de la muerte y de la vida.

No puedes entrar.

Dicen (139).

Como bien ha señalado Muñoz (2007), este poema alude a la condición de aislamiento de Vincent Van Gogh en Auvers-sur-Oise, retratando la locura en la que el artista pudo haberse encontrado antes de cortarse la oreja. Sin embargo, también da cuenta de una interpelación constante de un yo poético que se ubica como ente de mayor sabiduría para dar indicaciones e imperativos a un tú que está inmerso en una búsqueda infructuosa, la cual está marcada por la imposibilidad o el límite de dar acierto con su insistencia. En ese sentido, tiene planteado un horizonte a alcanzar, a pesar de que dicha tarea resulte en un fracaso.

Lo interesante a resaltar de este poema es el modo en que detalla los errores en los que podría incurrir el sujeto creador, es decir, enumera todos sus desaciertos, dando cuenta de que su equivocación es una condición propia de la misma búsqueda. Sin embargo, la voz poética también ordena la persistencia en esa tarea, burlándose de la supuesta imposibilidad al enunciar un “Dicen” como cierre del fragmento. Ese “Dicen” funciona como un aliciente que promueve la búsqueda, a pesar de que no haya garantía alguna de que pueda conseguirse algo con dicha tarea. Es decir, que no todo está supuesto de antemano, pero tampoco se puede prometer una ganancia. Siempre es una apuesta sin garantías y, por tanto, lo que cobra más valor es la tarea en sí, antes que la finalidad. La verdad del ejercicio poético radicaría entonces en esta tarea sin garantías que, a la par que cuestiona sus propias posibilidades de alcanzar una trascendencia, persiste en el ejercicio poético de alcanzarla.

## **2.1 La ética de Blanca Varela**

Un aspecto en el que coinciden muchos críticos de la obra de Varela es que su estilo poético se caracteriza por ser directo y conciso, sin utilizar muchos ornamentos retóricos y cultivando mas bien una estética de pocas palabras. Al respecto, Paoli (1996)

indicará que asociada a esa estética hay un rigor ético que intenta decir lo esencial sin dejarse engañar por las formas o los conceptos. De esta manera, para Paoli, la poesía vareliana sería un esfuerzo por negar lo falso, valiéndose para esto de una “desnudez expresiva” “seca y austera” (16) que hace uso del silencio para darle mayor intensidad a las palabras que enuncia.

Este punto va a ser retomado por Gema Areta (1996), quién precisará el lugar del silencio en la poética de Blanca Varela, ya sea porque se inclina hacia él o porque lo involucra en su creación, agregando además que a medida que se suceden sus poemarios, se mantiene la “extrañeza intacta de sus procedimientos” pero se madura en “la adaptación de gustos e inclinaciones”. Sobre este aspecto, la misma Varela comentará (Valcárcel 1997):

“Por eso a veces mis grandes silencios en poesía, tú sabes que he dejado de escribir por épocas y después soy una gran jardinera. Puedo escribir muchas páginas y de pronto me quedó con muy pocas líneas, porque el poema está allí metido, hay que saber encontrarlo” (12).

De esta cita nos parece importante resaltar el adjetivo que Varela utiliza para referirse a sí misma como: “gran jardinera”, es decir, que poda una serie de elementos propios del texto para quedarse con lo esencial, es decir, el poema. Sin embargo, ¿A qué podría estar aludiendo Varela con ese poema que busca encontrar? Una primera respuesta, la encontramos en la investigación de Ana María Gazzolo (2016) sobre sus primeros textos publicados, y es que Varela desechará muchos de sus primeros poemas, reservándolos para sí misma o realizando diversas revisiones y, por tanto, reconsiderando su propia obra, con la finalidad de encontrar un estilo propio.



A esto podemos agregar que, efectivamente el tiempo de publicación entre un poemario y otro será extenso, habiendo un tiempo para evaluar lo escrito y corregirlo. Según Gazzolo (2016) en este proceso de revisión de sus primeros textos: “no se llega a la concisión sin haber practicado la expansión, ni se encuentra la palabra ceñida sin antes haberla buscado incluso insatisfactoriamente” (263). De esta manera, el acotamiento y la reducción estarán vinculados con la construcción de una poética propia, caracterizada por su austeridad, dejando de lado los otros poemas que no se correspondan con ese estilo, a pesar de que en algunos de esos casos se puede observar la gestación de ese proceso (Gazzolo 2016).

Como señalamos previamente, esta búsqueda estaría orientada por un modo de expresión más auténtico, que cuestiona el mismo uso del lenguaje, examinando sus procedimientos y poniendo en evidencia la distancia que existe entre la realidad y lo poetizado. En otras palabras, la ética de Varela buscaría construir en el poema un objeto autónomo que, a partir de cierto tratamiento del lenguaje, evite la proliferación de significados y se concentre más en su propia literalidad. Así, la reducción de significantes supondría un modo más brusco, contundente e incisivo de buscar nombrar aquello que no se puede nombrar.

Mario Montalbetti (2017) señalará como ejemplo de esta depuración poética un pasaje de *Les Cahiers* de Simone Weil, en el que la autora explica que el poema es un modo de llevar al lenguaje a cierto estado, tal cual se hace con el agua, que al hervir sufre un cambio físico del estado líquido al gaseoso. Según Montalbetti, el poema es un acontecimiento del lenguaje que cambia de estado de acuerdo a ciertos procedimientos realizados por el poeta. Dichos procedimientos buscan ir más allá del mero efecto de significación del lenguaje, apuntando al silencio. Un ejemplo de esto, lo podemos encontrar en el siguiente fragmento del poema “Secreto de familia” (Varela 1996):

es un sueño estás sola  
 no hay otro  
 la luz no existe  
 tú eres el perro tú eres la flor que ladra  
 afila dulcemente tu lengua tu dulce negra lengua de cuatro patas (132).

Como podemos observar, a diferencia del vals donde se utilizaba otro discurso para tratar de establecer una búsqueda, en esta ocasión se alude a la propia exploración subjetiva mediada por la narración de un sueño para explorar el terreno del lenguaje poético en toda su complejidad. Así, la lengua descrita en el poema busca ser dulcemente afilada, es decir una lengua con la cualidad de estar corporizada o encarnada. Situación, que ya de por sí, resulta enigmática por su alusión a la correspondencia con el perro. En ese sentido, esta es una lengua deliberadamente arcana, tan oscura como la realidad a la que busca describir. Su éxito no radica en la adecuación a lo que significa, sino en su filo. En su capacidad para horadar lo que persigue.

Este acotamiento del poema distinto a la significación convencional del lenguaje parece estar advertido del riesgo que supone la proliferación de significados, es decir, el intercambio constante de una significación por otra como rasgo característico del lenguaje. Una aproximación que podría ayudarnos para comprender mejor esta característica es la que plantea el psicoanálisis lacaniano respecto a la “Ética del bien decir” (Lacan 1993). En ella, se señalará que “no se trata de comprender, o de mordiscar en el sentido, sino de rasurarlo lo más que se pueda sin que haga liga para esta virtud, gozando del descifraje.” (101). En ese sentido, con la “Ética del bien decir”, Lacan buscará implementar en la práctica analítica una operación de reducción, que se opone a

la amplificación del significante, ya que en el lenguaje hay un poder esencial de proliferación.

De esta manera, siguiendo a Lacan, Jacques-Alain Miller (1998 21-22) señalará distintos tipos de proliferación del lenguaje. En primer lugar, a nivel de los sintagmas, los cuales se verían representados en los dichos de alguien que repite lo mismo incansablemente. En segundo lugar, la proliferación también se daría a nivel del sentido, ya que todo lo que se afirma puede ser interrogado ad infinitum, de tal modo que el que se explica puede enroscarse en su decir indefinidamente. En tercer lugar, la proliferación también se daría a nivel del sonido, ya que la palabra también implica ciertas asonancias y homfonías que el sentido persigue como puede. Y finalmente, la proliferación también se daría a nivel de la referencia, es decir, en la palabra que describe o cuenta, ya que ambas están animadas por un movimiento virtualmente infinito que siempre está en retraso frente a lo que tiene que decir.

Bajo esta mirada, la reducción planteada por el psicoanálisis tendría que ver con la condensación de elementos significantes en una suerte de destello interpretativo de los dichos del paciente, tal cual lo hace el chiste desde la mirada freudiana. Así, todos los elementos del habla se concentrarían en el bien-decir del chiste, que genera un efecto de corte y suscita algo en el sujeto que se sanciona con la risa. Por otro lado, Miller (1998) agregará que “aplicada a la lógica matemática, la reducción sirve para designar la operación que permite reducir la extensión de las fórmulas para calcular más rápidamente su valor de verdad” (25). En otras palabras, este tipo de reducción permitiría cernir mejor un efecto de verdad y por tanto llevaría el lenguaje a otro estado, siendo capaz de generar una sorpresa que no pase por la dispersión del lenguaje.

Siguiendo estos postulados, podemos decir que la ética de Varela está orientada por un decir que siempre se reduce a lo mínimo necesario, para evitar perderse en los

atolladeros del lenguaje, no descuidando su búsqueda respecto a lo imposible que quiere nombrar. El estilo de “gran jardinera” en Varela implicaría entonces, un modo de operar con el lenguaje para reducirlo y aprehender algo de esa realidad contingente que siempre se le escapa. En ese sentido, a manera del destello psicoanalítico, los dichos del poema marcan un antes y un después respecto a lo que señalan, es decir, generan un efecto que, a manera del chiste, solo puede evidenciarse en los efectos que genera, antes que en la explicación del mismo. Efectivamente, explicar un chiste o un poema, hace muchas veces que se pierda el efecto que este buscaba conseguir, resultando en un cierre de aquello que más bien se abre como una posibilidad de sorpresa ante la creación.

## **2.2 La contingencia del poema**

Finalmente, y a manera de cierre de lo que hemos ido señalando en esta investigación, podemos decir que la falsedad expuesta en *Valses y otras falsas confesiones* también es un modo de devolverle al poema su cualidad contingente, es decir, su carácter contradictorio y sin-sentido. La contingencia, entendida como modo de ser y no ser al mismo tiempo, alude a una característica fundamental de la realidad, que distintos filósofos han tratado de abordar, tratando de ir más allá de ella para encontrar una esencia que permite establecer un conocimiento de la misma, es decir, otorgarle un sentido o una cualidad de necesaria, siendo lo necesario aquello que es y no puede no ser.

En el caso de este poemario, dicha contingencia podría expresarse en el hecho de que se formulan una serie de confesiones en los poemas que al mismo tiempo se catalogan como falsas, es decir, la verdad que denota el poemario es su propia condición de falsedad. Con esto, Varela evita formular una propuesta clara y evidente que permita otorgarle un sentido a toda su creación, suspendiendo más bien dicho mecanismo para generar una serie de preguntas que no terminan de ser concluyentes.

Como hemos señalado previamente, dicha actitud poética estaría vinculada no solo con el acto de creación, sino también con su resistencia, evitando así ser un ente necesario dotado de sentido. Al respecto Mario Montalbetti (2017) siguiendo los planteamientos de Agamben, señalará que el poema tiene dos características importantes relacionadas a la teología, por un lado, la creación, que implica que todo poeta es un demiurgo y, por otro lado, la salvación, que implica devolverle contingencia a dicha creación para salvarla.

Este último aspecto, tiene una explicación que conviene señalar, y es que siguiendo a Montalbetti (2017) desde su análisis de la teología, la salvación es previa a la creación, siendo esa la razón que le otorga su sentido a lo creado. De esta manera, si Dios (creador), es un ente necesario para la creación y la creación es un ente contingente (en tanto puede ser de un modo u otro), la salvación, vista desde el inicio, le otorga a dicha creación su necesidad, es decir, la vuelve necesaria.

Es por esa razón, que la muerte de Jesucristo se realiza para salvar a la humanidad, porque si la humanidad no hubiese estado destinada a salvarse antes de su creación, no tendría ningún sentido o necesidad de existir. Realizando el mismo procedimiento lógico para el poema, Montalbetti señalará que el poeta (creador) es un ser contingente, es decir, forma parte de ese registro del mundo, mientras que el poema (creación) sería del orden de lo necesario, en tanto no puede ser de otra forma, ya que ha sido creado así.

En ese sentido, para lograr su salvación, el poema tendría que volver a ser un objeto contingente, es decir, dejar su condición de objeto necesario (que no puede ser de otro modo), construyendo una contingencia que permita la “libertad para cambiar nuestras interpretaciones y desciframientos del mundo” (Ozick en Montalbetti 2007 164).

Ahora bien, ¿qué podría significar que el poema es necesario?, pues que su condición de existir ya está determinada, no puede cambiar porque es como es. Un fragmento del poema “Conversación con Simone Weil” (Varela 1996) nos permitirá observar esta cuestión:

Me acuerdo. ¿Me acuerdo?

Me acuerdo mal, reconozco a tuestas. Me equivoco.

Viene una niña de lejos. Doy la espalda.

Me olvido de la razón y el tiempo (138).

Así, podemos observar que, efectivamente, el poema somete a prueba su propia condición de inalterabilidad, es decir, que siendo un objeto necesario puede volverse contingente, al dudar de sus propias formulaciones y establecer una inestabilidad que no permite concluir una verdad sobre sus postulados. La duda puesta en juego en el desarrollo del poema, genera otro tipo de interrogaciones sobre lo que el yo poético pretende señalar, suspendiendo la posibilidad de otorgarle un sentido definitivo. Siguiendo esta lógica, y a partir de lo que hemos ido señalando sobre el estilo y los procedimientos de Blanca Varela en *Valses y otras falsas confesiones*, podemos decir que su acto poético logra devolverle contingencia al poema, salvándolo de ser solamente palabra vinculante. Dicho de otro modo, Varela explora la contingencia del mundo y la retrotrae al poema, es decir, intenta hacerlo parte de él, otorgándole esa contradicción que forma parte del lenguaje y la existencia; y, por ende, salvándolo de caer en una comprensión última que prescindiera de su intensidad y el modo que hace resonar el silencio indefinidamente.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación, se ha buscado explorar el uso y los sentidos que Varela hace de lo falso en *Valses y otras falsas confesiones*. Así, en primer lugar, hemos encontrado que dicha falsedad alude a la condición mentirosa de un discurso, claramente expresado en la sentimentalidad del vals, el cual por su elocuencia y superficialidad será vinculado a la mentira y a lo inauténtico, lo cual además tiene que ver con su origen y las imágenes idealizadas de las que se sirve para el canto.

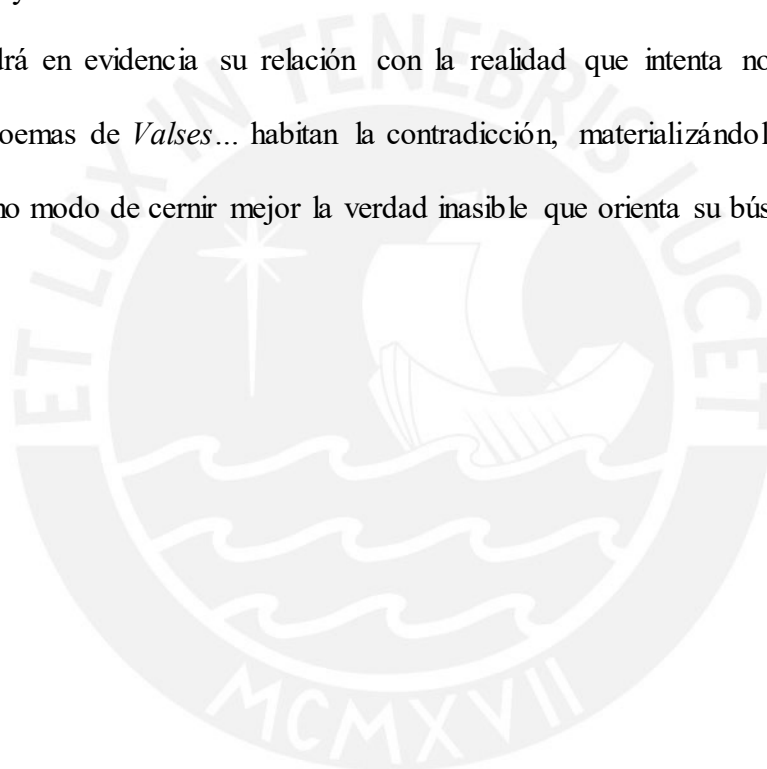
En segundo lugar, y en diálogo con el primer hallazgo, encontramos que la falsedad aludiría no solamente al adjetivo denostativo sobre un determinado discurso o sus características, sino que, de manera más radical, apuntaría a su propia identidad, es decir al discurso poético. De esta manera, haciendo uso de la contradicción, Varela suspenderá la posibilidad de afirmar una verdad con el poema.

Siguiendo este planteamiento, encontramos que el poemario da cuenta de una verdad que no está por fuera del lenguaje, es decir, que solo se puede formular en sus propios términos y esto es lo que efectivamente se lleva a cabo dentro del poemario, es decir, se hace uso del lenguaje poético, dando cuenta de su propia limitación o su incapacidad de enunciar una verdad que lo trascienda. Vinculamos este hallazgo con las aproximaciones teóricas de otros autores que han señalado dicho elemento como una característica del estilo poético de Varela, es decir, uno caracterizado por el escepticismo y la ironía, además de su tesón y valentía, en términos de explorar las contradicciones de la existencia y dar cuenta de las mismas en el acto poético.

Por otro lado, también señalamos como importante, el ejercicio creativo de Varela asociado a una ética en su escritura, donde diciendo lo menos posible dice más, ya que, advertida del carácter proliferante del lenguaje, la poeta se autodenominará “gran jardinera” evidenciando así su necesidad de encontrar algo más auténtico en medio de un

embrollado de palabras. Esta ética estará orientada por lo imposible de escribir que priorizará la operación de reducción significante para suscitar un efecto de “destello” o emergencia poética en la escritura.

Finalmente, vinculamos el ejercicio poético de *Valses y otras falsas confesiones* con el rescate de lo contingente, en tanto su producción poética busca evitar la declaración de un sentido unívoco que otorgue trascendencia a la creación, introduciendo más bien la contradicción y la inestabilidad en sus formulaciones. Dicha contradicción del poema también pondrá en evidencia su relación con la realidad que intenta nombrar. En ese sentido, los poemas de *Valses...* habitan la contradicción, materializándola en su propia escritura, como modo de cernir mejor la verdad inasible que orienta su búsqueda poética.





## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *El final del poema. Estudios de poética y literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016.

Agamben, Giorgio. *Creación y anarquía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2019.

Areta, Gema. “El conjuro del silencio: la poesía de Blanca Varela”, *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Paco Tovar ed., Madrid, Universidad de Lleida, 1996. 18 agosto 2016 < <http://www.vallejoandcompany.com/el-conjuro-de-l-silencio-la-poesia-de-blanca-varela/>>

Barthes, Roland. *Sade, Fourier y Loyola*, Madrid, Cátedra, 2011. 01 octubre 2013 < <https://elpeligrodeunaautobiografia.wordpress.com/2013/10/01/sade-fourier-loyola-de-roland-barthes/>>

Bottomer, Paul y Waltz, Susaeta, *Vals Quiteño a cargo de Carlos Bonilla y sus 6 cuerdas*, Disquera Onix, 1999. < <https://howlingpixel.com/i-es/Vals>>

Castañeda, Esther y Toguchi, Elizabeth, “Blanca Varela y su tradición poética”, en *La casa de cartón*, II Época, N° 10, Lima, primavera 1996-verano 1997, pp. 26-39.

Coaguila, Jorge, “La poesía es una sola” en *Domingo, La República*, Lima, 15 de mayo de 1994, pp. 25-26.

Chiesara, María Lorenza. *Historia del escepticismo griego*, Madrid, Ediciones Siruela, 2007.

Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*, Madrid, Akal, 2010.

Eddowes, Diego. “La fundamentación de los juicios en *De trinitate* de San Agustín”, tesis para obtener el título de Licenciado en Filosofía, Lima, Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Facultad de Filosofía y Ciencias Políticas.

Ferrari, Américo. “Varela: explorando los bordes espeluznantes”, *Hueso húmero*, N° 21, Lima, diciembre 1986, pp. 134-143.

Freud, Sigmund. “Recuerdos de infancia y recuerdos encubridores”, en *Obras Completas de Sigmund Freud, Volumen VI (1901)*, Buenos Aires, Amorrortu Ediciones, 1991.

Gazzolo, Ana María. “Blanca Varela: más allá del dolor y del placer”, en *La casa de cartón*, II Época, N° 10, Lima, primavera 1996-verano 1997, pp. 16-25.

Gazzolo, Ana María. “Blanca Varela ante la palabra poética”, Epílogo de *Blanca Varela, poesía reunida 1949-2000*, Lima, Casa de cuervos, 2016, pp. 259-269.

González, Zeferino. *Historia de la filosofía*, Tomo 1, Madrid, Agustín Jubera, 1886 en Proyecto Filosofía en español, 2002, <<http://filosofia.org/zgo/hf2/hf21092.htm>>

Huamán Andía, Bethsabé. “Esa flor roja sin inocencia: una lectura de Valses y otras falsas confesiones de Blanca Varela”, tesis para obtener el título de Licenciada en Literatura, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2003.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 07: La ética del psicoanálisis 1960*, Buenos Aires, Paidós, 1990.

Lacan, Jacques. *Psicoanálisis, Radiofonía, Televisión*, Buenos Aires, Letra e, 1993, <  
<https://literaturabpcsimonrod.files.wordpress.com/2012/03/psicoanalisis-radiofonia-televisión.pdf>>

Miller, Jacques-Alain. *El hueso de un análisis*, Buenos Aires, Tres haches, 1998.

Montalbetti, Mario. *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Montalbetti, Mario. Conferencia “Si todo el verde de la primavera fuera azul”, *Revista Estudios Avanzados*, N° 26, Enero 2017, pp. 157- 166.

Montalbetti, Mario. *Notas para un seminario sobre Foucault*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2018.

Muñoz, Olga. *Sigiloso desvelo: la poesía de Blanca Varela*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

Paoli, Roberto. “Una visión lúcida y desencantada”, prólogo a *Blanca Varela. Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996, pp.15-23.

Piera, Carlos y Quance, Roberta. “Contradicción y “lógica poética” en *Contrariedades del sujeto*. Edición de Carlos Piera, Madrid, Visor Distribuciones, 1993, pp. 79-96.

Reisz, Susana. “En el principio fue la palabra de Blanca Varela (fragmentos de una historia literaria reciente)” en *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Selección, prólogo y notas de Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, pp.361-370.

Rodríguez, Víctor. “La poesía ya no es una dama burguesa” Entrevista con Blanca Varela, en *INTI*, N°46/47, Otoño 1997- Primavera 1998, pp. 285-292.

Salazar Bondy, Sebastián. *Lima, la horrible*, Lima, Populibros Peruanos, 1964.

Salazar, Ina. *La poesía ante la muerte de Dios: César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

Santuc, Vicente. *El topo en su laberinto. Introducción a un filosofar posible hoy*, Lima,

Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2005.

Silva-Santisteban, Rocío. “Una vuelta de tuerca al vals. Resignificación moderna de una expresión criolla popular” en *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Selección, prólogo y notas de Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, pp.391-416.

Valcárcel, Rosina. “ Blanca Varela: esto es lo que me ha tocado vivir”, en *La Casa de Cartón*, II ÉPOCA, Primavera 1996-verano 1997, pp. 2- 15.

Valverde, Eleazar, Ed. 1000 vales criollos de todos los tiempos. Tomo I, Lima, Colección Valverde, 1993.

<http://www.musicaperuana.com/espanol/cv01.htm>

Varela, Blanca. *Valses y otras falsas confesiones*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1972.

Varela, Blanca. “Antes de escribir estas líneas”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 417, Madrid, marzo 1985, pp.84-87.

Varela, Blanca. “El túnel hecho de una mirada vacía”, en *La Casa de Cartón*, I ÉPOCA, Año V, N° 8, agosto 1986, pp. 7.

Varela, Blanca. *Canto Villano: poesía reunida, 1949-1994*, México, Fondo de Cultura

Económica, 1996.

Varela, Blanca. *La voz de Blanca Varela*, Madrid, Residencia de estudiantes, 2006.

Usandizaga, Helena. “La oscuridad más plena” en *Hueso humero*, N° 39, septiembre 2001, pp.172-184.

