

**LA MATERNIDAD Y EL LENGUAJE POÉTICO: UNA APROXIMACIÓN A LA
POÉTICA DE BLANCA VARELA**

**MATERNITY AND POETIC LANGUAGE: AN APPROACH TO THE POETRY OF
BLANCA VARELA**

Sergio Luján Sandoval

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

sergiomdc9@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo se centra en el abordaje de la poesía de Blanca Varela con respecto al amalgamiento que resulta entre maternidad y lenguaje poético. Para ello, nos valemos de un aparato teórico en base a las propuestas de Lakoff y Johnson sobre el tipo de metáforas, así como la noción de “metapoesía”, entendiéndola como una vertiente temática de la poesía que se torna autorreflexiva y autorreferencial. Teniendo en cuenta ello, nos proponemos desentrañar y argumentar que sí existe un proyecto matriz, como telón de fondo, entre el fenómeno materno (relación madre-hijo) y el fenómeno lingüístico (relación poeta-poema).

PALABRAS CLAVE: Blanca Varela, lenguaje poético, “metapoesía”, maternidad

ABSTRACT

The present work revolves around the approach of Blanca Varela's poetry regarding the amalgamation that results between motherhood and poetic language. For that purpose, we make use of a theoretical device based on the proposals of Lakoff and Johnson on the types of metaphors, as well as the notion of "metapoetry", understanding it as a thematic aspect of poetry that becomes self-reflexive and self-referential. Taking this into account, we intent to unravel and argue that there is a matrix project, like a backdrop, between the maternal phenomenon (mother-child relationship) and the linguistic phenomenon (poet-poem relationship).

KEYWORDS: Blanca Varela, poetic language, “metapoetry”, motherhood

1. Blanca Varela y los años cincuenta: un panorama

Alrededor de los años cincuenta en el Perú surge una gran cantidad de artistas que se les endilgó el rótulo de “Generación del 50”; sin embargo, se asevera que si bien estos personajes poseían ciertas características que los hermanaban, nunca existió un verdadero líder que descollara entre ellos a manera de guía. Partiendo de lo anterior, se puede afirmar que este grupo antes que homogéneo era, más bien, un colectivo heterogéneo, entendiendo que dicha heterogeneidad no denota una noción peyorativa o restrictiva, sino todo lo contrario, ya que gracias a esta característica se puede rastrear un verdadero saldo de sentido que nos brinda dicho colectivo. Cabe mencionar que esta agrupación de artistas tuvo una producción muy prolífica, pensemos por ejemplo en dos artistas que destacaron dentro de dicha “generación”: por un lado tenemos a Julio Ramón Ribeyro, notable cuentista de las letras peruanas e hispanoamericanas, que no solo escribió relatos, sino también novelas, piezas de teatro, diarios, cartas, dichos, aforismos e, incluso, un valioso y singular libro titulado *Prosas apátridas*; por otro lado, en cambio, nos encontramos con Jorge Eduardo Eielson, quien cultivó no solo el arte de la palabra (léase poesía o novela), sino también las artes plásticas e, incluso, la *performance*. Solo por citar dos ejemplos.

Teniendo en cuenta lo anterior, dentro de este intervalo temporal también surgieron voces femeninas, pero la que ha destacado de manera ingente —y merecida— es la poeta Blanca Varela (1926-2009). Su obra es vasta y ha sido estudiada y abordada por un gran número de investigadores tanto nacionales como extranjeros. El presente trabajo, siguiendo este orden, se propone desentrañar el sentido que existe entre maternidad y lenguaje poético, entiendo a la primera no como una simple cualidad, sino como una suerte de proceso que no termina, y al segundo, por su parte, como la dinámica que sigue el sujeto creador a través del lenguaje en tanto herramienta o, en su defecto, instrumento del que se vale para la construcción de los poemas, lo cual también decanta en un movimiento de naturaleza cíclica. En tal sentido, argüimos que la confluencia entre maternidad y lenguaje poético en Blanca Varela es uno de los ejes sobre el cual modela su poética. Para ello, antes es necesario desarrollar algunos aspectos concernientes a las tendencias dentro del grupo de poetas de los años cincuenta, así como una suscita recepción y, finalmente, la explicación del aparato metodológico del que nos valdremos.

En primer lugar, es preciso señalar que según la propuesta de Camilo Fernández (2012) existen seis tendencias dentro de la poesía peruana de los años cincuenta. Ellas son: 1) la instrumentalización política del discurso, 2) la neovanguardia nutrida del legado simbolista, 3) la vuelta al orden pero con ribetes vanguardistas, 4) la lírica de la oralidad, nutrida del legado peninsular, 5) la polifonía discursiva y 6) la poesía andina. Creemos que esta lista se podría ampliar mucho más, sin olvidar que uno de los criterios a tener en cuenta es la pertinencia y la lectura acuciosa de los textos literarios, como bien lo demuestra el autor. En ese orden de cosas, sostenemos —sintonizando con William Keeth (2014)— que también existiría una línea más dentro de la poesía de los años cincuenta: la vertiente metapoética, es decir, la autorreferencialidad de la poesía y la crítica que se realiza y se acusa contra los límites que presenta el lenguaje para poder expresarse plenamente. Si bien Keeth trata de engarzar lo metapoético con el campo sociocultural de dicha época, sostenemos que más que la existencia de un proyecto social como telón de fondo, se encuentra lo poético-artístico detrás de todo ello.

1.1. Los poetas de los años cincuenta y el discurso metapoético

Hay que entender, por supuesto, que cuando nos referimos a lo metapoético hacemos alusión directa a “un discurso que tiene como enfoque la poesía en sí y su relación con el poeta y el entorno social” (Keeth, 2014, p. 234); sin embargo, no hay que perder de vista que el lenguaje es un punto clave. En su artículo “La metapoética de la generación del 50”, el autor nos muestra un gran número de artistas que contemplan el discurso metapoético dentro de sus proyectos; pese a ello, acusamos la omisión de una poeta clave como Blanca Varela. Una de nuestras inquietudes es saber el motivo de dicha ausencia, puesto que uno de los proyectos que teje la autora es el trabajo con el lenguaje a lo largo de sus distintos poemarios. Como bien se mencionó, convenimos en que esta línea metapoética se trata de un trabajo artístico antes que social, pero sin anular ambas opciones. Y puede que lo que plantea Keeth aún se mueva dentro de la superficial dicotomía —ya superada— entre los poetas “puros” y los poetas “sociales”, ya que no se podía separar de manera tan acrítica a distintos poetas dentro de cada bando.

El discurso metapoético lo podemos corroborar de manera meridiana en muchos poetas del cincuenta. Hay que tener en cuenta que si bien se caracteriza por la autorreferencialidad, la

autorreflexividad, entre otras características, es un discurso que no abandona el plano del lenguaje, porque es en este donde dicha noción se apoya y engarza. En tal sentido, esbozamos que al interior la línea metapoética, dentro de este colectivo generacional —y también en otros movimientos— encontramos tres propósitos: 1) *uno de naturaleza social*, 2) *uno de índole intimista* y 3) *uno estrictamente metapoético*. Dicha tripartición puede ser ampliada, discutida o anulada, pues creemos que una crítica no debe encerrarse en sus propósitos ni mucho menos ser un bloque que monologue; antes bien, optamos por una apertura crítica y con criterio. Entendiendo ello, defenderemos nuestra propuesta; además, hacemos referencia a que no compartimos la división que pesó, durante mucho tiempo, sobre distintos artistas, catalogándolos como sociales o puros.

Antes de trazar los lineamientos planteados, dejamos en claro que a pesar de tomar poemarios de ciertos autores, no en todos ellos se concibe a la metapoesía de manera global, sino más bien como un tema desarrollado desde distintas ópticas, como lo veremos a continuación.

En primer lugar, tenemos a una metapoesía que utiliza este carácter autorreflexivo para hacer alusión a nociones que se compenetran con la esfera social¹, pero sin dejar de lado el aspecto artístico de la obra: el poema. Una de sus principales características es utilizar a la palabra como una entidad subversora, capaz de realizar cambios dentro de distintas estructuras del campo social del momento, sin olvidar el contexto; es decir, una herramienta de índole performativa, que se modela en base a un propósito y que tiene la facultad de interpelar a su interlocutor, cuya naturaleza —la de este último— se encuentra en las colectividades antes que en casos individuales o aislados. Busca, por lo tanto, no desgajarse del devenir histórico, sino más bien empalmar con él. Aquí, por ejemplo, destacan poetas como Alejandro Romualdo, Manuel Scorza o Wáshington Delgado, quienes permiten reforzar e ilustrar este aspecto. El poeta liberteño en su libro *Poesía concreta*² (1952) da

¹ Es perentorio mencionar que el Perú, alrededor de los años cincuenta, se encontraba bajo el dominio del gobierno dictatorial de Manuel Odría (1948-1956).

² Véanse los poemas “En alta voz”, “Primeras palabras”, “Más claro que el alba”, entre otros, puesto que en ellos se va construyendo esta idea de la adhesión con los sectores más desprotegidos del ámbito social; asimismo, es importante señalar el rol que juega la materialización de las ideas a través de la voz y de las palabras.

muestra de ello; Scorza, por su parte, lo hará en *Las imprecaciones*³ (1955) y, finalmente, Wáshington Delgado en *Días del corazón*⁴ (1955-1958). De forma ilustrativa, colocaremos el siguiente fragmento del poema “Primeras palabras” de Alejandro Romualdo:

[...] Sigo escribiendo. Creo en otros versos./ Hay otro fuego dentro de mis llamas./ Tengo los ojos puestos en mi tierra/ y escucho con el alma sus palabras (1958, p. 98).

En segundo lugar, nos encontramos frente a una metapoesía cuyo objetivo se direcciona hacia el plano íntimo de la voz poética, toda vez que se entienda lo relacionado con la subjetividad del mismo: espacio donde se (re)crea. No obstante, también esta se halla construida en base al plano del lenguaje. Una de sus características más notables es la crítica que se realiza a las palabras en tanto bloques que poseen cierta carga semántica; sin embargo, al querer aprehender o empaquetar cierto atisbo de subjetividad, fallan. Ese fracaso del lenguaje, provoca en la voz poética, como consecuencia, una desconfianza por aquel sistema de signos que nos conectan con esa otra realidad. Como se puede observar, cuando hablamos de “intimidad” no solo hacemos mención al plano sentimental, sino también al espacio donde el sujeto creador se comporta en tanto agente activo de reflexión. Dentro de esta línea encontramos a figuras como Jorge Eduardo Eielson, con el texto *Arte poética*⁵ (1965); a Wáshington Delgado con el libro *Formas de la ausencia*⁶ (1951-1956); al vate Leopoldo Chariarse con *La cena en el jardín*⁷ (1975) y a Blanca Varela con *Valses y otras falsas confesiones*⁸ (1964-1971). Para encauzar la idea, citaremos el siguiente extracto del poema “las cartas” de Chariarse:

Musgosas palabras me socavan

³ Véanse los poemas “Epístola a los poetas que vendrán” y “El árbol de los gemidos”, en los que la voz poética conjuga el lenguaje poético con los colectivos que han sido silenciados.

⁴ Véanse los poemas “Una sonora mano” y “El héroe del pueblo”. En ellos la idea es mucho más explícita, ya que se emparenta a la poesía dentro de las nociones de patria en tanto espacio geográfico, así como la construcción de esta última a partir de la primera.

⁵ Véanse los poemas “Europa” y “Arte poética II”, en donde la voz poética reflexiona sobre la poesía, tejiendo un vínculo con la subjetividad no solo desde un plano amoroso, sino también a partir de uno que se estructura desde su capacidad reflexiva.

⁶ Véanse los poemas “Las palabras no dichas” y “Estas palabras tuyas”, cuya temática se orienta y tiene su anclaje en el lenguaje, develando la ausencia del ser amado (componente intimista) y la presencia de las palabras que permiten evocar recuerdos.

⁷ Véase, sobre todo, el poema “las cartas”, en el que se teje la idea de las palabras como depositarias de un significado guardado que, tras el paso del tiempo, aún golpean la parte más íntima de la voz del poema. Reflexión y subjetividad (desde el plano amoroso) confluyen y se entronizan como ejes modeladores.

⁸ Véase los poemas “Fútbol” y “Toy”, que más adelante analizaremos con mayor detenimiento.

me despiertan y lanzan a las tinieblas
[...]
musgosas palabras que resuenan
como ajenas y sin savia
ya nos las reconoce el oído
que cesó de reclamarlas
pero hieren en lo más íntimo (1975, p. 32).

En tercer lugar, por último, asistimos a la contemplación de una metapoesía dentro de los corredores estrictamente poéticos: el acto de escribir o leer, las limitaciones del lenguaje, el sujeto creador, el silencio, la poesía en sí, entre otros. Estas son las variantes isotópicas que se desarrollan dentro este último grupo. Además, cabe mencionar que es una de las líneas más abordadas por el grueso de artistas en general, no solo deteniéndonos en el ámbito peruano, sino también ampliando el panorama. En tal sentido, si bien la metapoesía se puede considerar como una suerte de práctica, proponemos que también se pueda leer como una tendencia dentro de este grupo generacional, pero no como una variante exclusiva de ellos⁹. Entre sus representantes tenemos a Wáshington Delgado con el libro *Inútiles palabras*¹⁰ (1951-1970); Alejandro Romualdo con *Edición extraordinaria*¹¹ (1958); Jorge Eduardo Eielson con *De materia verbalis*¹² (1957-1958); Blanca Varela en *Frente al Pacífico*¹³ (1960-1963) y, finalmente, Juan Gonzalo Rose, en menor medida, con los

⁹ Vamos a realizar un doble movimiento para dar cuenta de ello, teniendo siempre como punto de base a los poetas del cincuenta. Por un lado, si retrocedemos hasta el periodo de la vanguardia peruana, tenemos que la metapoesía —con distintos matices— se desarrolla en autores como Alberto Hidalgo, Magda Portal, Alejandro Peralta, César Vallejo, entre otros. Por otro lado, si avanzamos y nos detenemos en poetas de los años 70, tenemos a autores como Carlos López Degregori, José Watanabe, Enrique Verástegui, entre otros. Estimo conveniente mencionar el trabajo que viene realizando el investigador Alex Morillo en poetas como González Prada, Eguren y Vallejo, cuyo trabajo fue su tesis de maestría sustentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en el 2017, que gira alrededor de lo que propone como conciencia metapoética.

¹⁰ Véanse los poemas “Monólogo del habitante”, “Pluralidad de los mundos”, entre otros, donde la voz poética se torna reflexiva tanto sobre el quehacer creativo como sobre el valor asignado a las palabras y la situación del sujeto creador.

¹¹ Véanse los poemas “Al fin y al cabo”, “¿Qué cosa quiere decir justicia?” y “Palabras”. En cada uno se utiliza al lenguaje para objetivar al lenguaje, interpellándolo y haciéndole saber sus limitaciones como contenedor de significados.

¹² Véanse los poemas “Saludo el mar...”, “Alguien dice...” y “Somos y no somos...”, a través de los que se explora a la poesía gracias a los distintos elementos que forman el universo ficcional, verbigracia la página en blanco, las palabras, el silencio o el acto de escribir como un proceso cíclico que no culmina.

¹³ Véanse casi el grueso de poemas que componen el poemario, donde se desliza de manera potente una reflexión-conocimiento sobre el silencio.

poemas: “A León Felipe”, “Las palabras”, “Los malos poemas”, “Poesía”, entre otros. Todos estos autores permiten reforzar la propuesta. Un buen ejemplo lo encontramos en el poema “10” de *Mutatis Mutandis* (1954): “escribo algo todavía/ vuelvo a añadir palabras/ palabras otra vez/ [...] borro todo por fin/ no escribo nada” (2004, p. 207), o en “Malevitch en su ventana”, de Varela: “palabra escrita palabra borrada/ palabra desterrada/ voz arrojada del paraíso/ catástrofe en el cielo de la página/ hinchada de silencios” (2016, p. 157).

Tal como se puede corroborar, la vertiente metapoética no es ajena a este grupo de poetas del cincuenta, comprendiendo que sus reflexiones giran en torno a distintos aspectos, pero siempre teniendo como eje medular y gravitante al lenguaje. De igual modo, también podemos dar cuenta de que un autor no solo se encasilla en un solo grupo, sino que puede permutar o pertenecer a más de uno. En tal sentido, luego de haber reparado en ello, dicha tripartición no es sino un esbozo parcial que requiere de un estudio mucho más amplio y riguroso; pese a esto y a ciertas limitaciones (en términos de espacio), hacemos un llamado a que se pueda abordar esta práctica que deviene en tendencia no solo del grupo en mención, sino también de otros colectivos que les precedieron y les sucedieron.

1.2 Recepción y metodología

Ahora, pues, nos centraremos en el eje sobre el que se monta nuestro trabajo: la maternidad y el lenguaje poético en Varela como la construcción de una directriz que atraviesa su poesía. Para ello, y sabiendo que lo que se ha dicho sobre Varela es un material muy amplio, nos enfocaremos en aquellos que reforzarán nuestra propuesta, sobre todo los que tomen como objeto de estudio el poemario *Valses y otras falsas confesiones*. Javier Sologuren (1976) es uno de los primeros críticos que realiza un acercamiento a tal poemario, y aunque no menciona la experiencia de la maternidad que se teje en algunos textos, afirmará que es a partir de dicho conjunto donde se accede a un mundo mucho más personal e íntimo. Roberto Paoli (1986), por su parte, realizará un deslinde entre dos tipos de poetas: los “hiperverbales” y los “hipoverbales”. Varela, según el mencionado crítico, se inserta dentro del segundo, ya que su poesía no presenta un lenguaje pomposo ni alambicado, sino que se utiliza la brevedad y la palabra justa como uno de los rasgos de su poética. Otro crítico que ha abordado la poesía de Varela con acierto es Américo Ferrari

(1990), quien hace alusión a la palabra, a la escritura y al silencio, entendiendo a cada uno como elementos presentes dentro del acto creativo y que dialogan de manera potente con el discurso metapoético.

Siguiendo el orden tenemos a dos investigadoras: Bethsabé Huamán (2002), quien sostiene que el papel de la mujer en *Valses y otras falsas confesiones* recibe un trato que lo aleja de lugares privados y de la visceralidad, asociándola a significantes como “lo conciso, racional, intenso” (p. 47); Doris Moromisato (2002), en cambio, nos habla sobre el silencio que se desarrolla en la poesía de Varela; sin embargo, no nos parece acertada su lectura, dado que ella entiende al silencio como una suerte de representar a “un sujeto social vedado de voz” (p. 67), situación que Varela desarrolla pero no en aspectos como el silencio que, más bien, sirven para hacer una crítica a las limitaciones que posee el lenguaje y al desgaste de las palabras. El silencio en la poesía de Varela se teje, centralmente, como una suerte de comunicación trunca y de la imposibilidad del yo poético para aprehender la realidad y empaquetarla en palabras. Finalmente, Camilo Fernández (2010) menciona que el poemario *Valses y otras falsas confesiones* presenta la desacralización de “algunos íconos asumidos acriticamente e impuestos por los grupos de poder” (p. 121)¹⁴.

El aparato metodológico que utilizaremos es el retórico, sobre todo el que desarrolla Stefano Arduini (2000) en torno a los campos figurativos, que se alejan de las figuras retóricas en tanto estas últimas poseen un carácter mucho más superficial que los primeros. De esta manera, los campos figurativos se comportan como depositarios de los pensamientos y las formas en cómo se concibe el mundo dentro de un texto poético, es decir, son los aspectos tejidos en la *inventio* del poema. Existen seis campos figurativos: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la antítesis y la repetición. Aparte de ello, lo que nos interesa explicar es lo planteado por Lakoff y Johnson (2003) sobre las “metáforas orientacionales”, entendiendo que estas se modelan bajo un criterio físico, de espacialización y dirección. Términos como “arriba”, “abajo”, “derecha”, “izquierda”, entre otros, se relacionan con un pensar metafórico, siempre y cuando se entienda que ello guarda

¹⁴ Cabe dejar claro que no se trata de una lista exhaustiva, sino de una parcial, puesto que autores como Eduardo Chirinos, Cynthia Vich, Rocío Silva-Santisteban, entre otros, han abordado tanto el tema de la maternidad como el del lenguaje poético; sin embargo, ello se utilizará para el análisis de los poemas seleccionados.

relación con el código cultural que se maneje. Por ejemplo, en ciertas culturas el término “arriba” puede contener una carga negativa o una positiva, u oraciones como “Estoy por los suelos” o “Se le subieron los ánimos” nos dejan, cada una en base a la cultura en la que se explicita, un saldo de sentido. Asimismo, nos valdremos del análisis comparativo para poder realizar una lectura mucho más completa.

2. “Fútbol” y “Toy”: la maternidad y el juego semántico

A continuación, nos disponemos a analizar ambos poemas desde el aparato metodológico consignado anteriormente, teniendo en cuenta que el tema de la maternidad atraviesa a ambos de distintas maneras. Veamos:

Fútbol

A Vicente y Lorenzo

juega con la tierra
como con una pelota

báilala
estréllala
reviéntala

no es sino eso la tierra

tú en el jardín
mi guardavalla mi espantapájaros
mi atila mi niño

la tierra entre tus pies
gira como nunca
prodigiosamente bella

De Valses y otras falsas confesiones (1964-1971)

Toy

made in Japan
nunca hizo el amor bajo el limo
ni tiene el vientre verde y jabonoso de su estirpe

ni vivo ni muerto
este cocodrilo
me llena de lágrimas de cocodrilo

De Valses y otras falsas confesiones (1964-1971)

Si analizamos los poemas de manera independiente, cada uno presenta un planteamiento distinto, aunque se encuentran unidos bajo un mismo aspecto temático. En el caso de “Fútbol”, lo que prima es el juego semántico que se realiza con el significante “tierra”, debido a que esta posee más de un sentido otorgado por el yo poético. A través de un proceso que se rige por analogía, la tierra en tanto sustancia o superficie sobre la cual es posible realizar un juego infantil como el fútbol, adopta un significado mucho más abarcador, es decir, haciendo alusión directa al planeta y a la redondez del mismo: “juega con la tierra/ como con una *pelota*” (p. 100, énfasis nuestro). En tal sentido, como se puede apreciar, aquí nos encontramos frente al campo figurativo de la metáfora, gracias a la presencia de un símil que compara a la tierra con una pelota. Es allí, en ese intercambio de sentidos y transferencia de significados, que se puede colegir la siguiente estructura: “La tierra es una pelota”, teniendo en cuenta la naturaleza esférica de esta última. De allí que el yo poético, a través de imperativos, incite de la siguiente manera a su receptor (alocutario): “báilala/ revientala/ estréllala”, situación en donde prima lo lúdico.

Asimismo, el yo poético marca su punto de enunciación: “tú en el jardín”. Si bien no se refiere de manera explícita al lugar, sí nos sitúa la imagen del niño jugando (alocutario), que se halla en el jardín, mientras que el yo poético contempla, con ternura y asombro, el discurrir del tiempo en que el niño se recrea. Siguiendo con la lógica del poema, la tierra aparte de ser “como una pelota”, también posee la capacidad de girar, lo cual nos revela el aspecto lúdico que se urde en el mismo, así como un sentido más que se agrega al significante “tierra”, para esclarecer que no se trata sino del parangón entre esta y una pelota. Hay que tener en cuenta la imagen de la pelota, puesto que es un símbolo del juego y, por ende, de la niñez, de lo lúdico-recreativo. De otro lado, los versos: “mi guardavalla/ mi espantapájaros/ mi atila mi niño”, se componen de una enumeración de cuatro entidades con la ausencia de los signos de puntuación, que podría leerse como una herencia del vanguardismo del que también bebe Varela; sin embargo, aquí lo que resalta es la

repetición del posesivo “mi”, pues el yo poético se asume como dueño del niño o, en su defecto, dueño de aquella entidad que gana significados. Nos referimos a una ganancia de significados en tanto se considera a la palabra como un signo. Es decir, “niño” —para la voz poética— ya no solo es él en tanto tal, sino también “guardavalla”, “espantapájaros” y “atila”. El significante ha ganado tres significados más. Terry Eagleton (2010) lo menciona de la siguiente manera:

Un poema es un recreo semiótico, en el cual el significante es dispensado de adustos esfuerzos comunicativos y puede divertirse sin abochornarse. *Libre ya de un matrimonio* sin amor con un único significado, *el significante puede ir de flor en flor, mostrarse promiscuo, retozar impúdicamente con otros significantes* también libres de compromiso (p. 73, énfasis nuestro).

Lo que plantea Eagleton con la imagen del matrimonio es el carácter arbitrario que posee el signo lingüístico, toda vez que se le considera inserto en un plano doble donde entran en contacto tanto el significado como el significante, que viene a ser el matrimonio en términos figurativos; por el contrario, cuando la palabra es “libre”, es decir, desligada de un corsé que la ate, puede adquirir nuevos y variados significados. Así es como sucede con el caso de “niño” en el poema de Varela, pues este se ha desligado o, más bien, se podría decir que ha realizado el simulacro de vaciar su significado para dar paso a la adquisición de otros tres que lo inoculan de nuevos sentidos. Comulgamos totalmente con lo que Eagleton menciona.

Sin embargo, el sentido que subyace al poema aparte del trabajo y manejo de la palabra poética es, pues, el tema de la maternidad que se encuentra encarnada. Es factible mencionar que asistimos a la observación junto al yo poético, que deviene en una locutora personaje situada en un pasmo contemplativo al saber que su hijo se encuentra frente a ella realizando un deporte. La escena es simple: la de un niño jugando fútbol. Lo que trasciende es la manera en cómo se ha presentado y cómo se va construyendo dicha escena, puesto que la ternura y, sobre todo, la presencia del hijo (alocutario), ha trastocado el mundo del yo poético. Ello se corrobora en los versos finales: “gira como nunca/ prodigiosamente bella”. ¿Desde cuándo “gira como nunca”? Desde ahora, pero ese tiempo al que se hace alusión de manera implícita en realidad puede referirse a la llegada del alocutario al mundo, ya que

desmonta la monotonía y la ausencia de belleza en el universo del yo poético, porque es ahora que gira de esa manera, y porque también es en el ahora que se torna bella.

Para Cynthia Vich (2007), el poema “Fútbol” transmite “la fuerza de *la fascinación de la mirada materna*” (p. 251, énfasis nuestro). Camilo Fernández (2010), por su parte, afirma que, así como este poema desarrolla el aspecto de la maternidad, también “permite reflexionar, desde la óptica de una mujer, acerca del futuro del planeta” (p. 89). Desde nuestra perspectiva, creemos que la mirada va mucho más allá, es decir, que el hijo no solo se monta bajo la idea de un ser de carne y hueso, sino como la metáfora de un producto propio del yo poético, es decir, de algo interno que ha buscado su exteriorización a través de un proceso penoso y doloroso. Cynthia Vich sostiene, de manera concreta, que la contemplación juega un rol de crucial importancia, entendiendo que se trata de “una mirada cautivada, completamente presa de una *subjetividad materna*” (2007, p. 252, énfasis nuestro). Entonces, ¿qué rol podría cumplir el hijo dentro del plano poético? Como bien se mencionó, el significante se ha vaciado para ganar nuevos significados; en otras palabras, el hijo viene a ser el *producto* de la madre mientras que el poema viene a ser el *producto* de la poeta. Es esa la propuesta que esbozamos: maternidad y lenguaje poético se encuentran ensamblados en la poética de Varela.

Por otro lado, el poema “Toy”, a pesar de su brevedad, posee muchos elementos bajo los que es posible realizar nuestra lectura. Nos encontramos, una vez más, frente a la noción de maternidad, y aunque el hijo no participe de manera presencial en el poema, sí lo hace a través del cocodrilo de juguete sobre el cual reflexiona el yo poético. Se podría decir que dicho animal ficticio y lúdico viene a ser una extensión del hijo de la voz que nos habla en el poema. En tal sentido, antes de creer que existe una suerte de crítica al consumismo regido por el capitalismo, como lo propone Bethsabé Huamán (2003), lo que plantea este poema sería, más bien, una suerte de “compadecimiento ficticio” por parte del yo poético a causa de las limitaciones y privaciones que posee el cocodrilo inanimado: “*nunca* hizo el amor.../ *ni* tiene el vientre verde.../ *ni* vivo *ni* muerto” (p. 101, énfasis nuestro). Nos encontramos con la inserción de partículas negativas que suprimen la condición de ser del cocodrilo en tanto animal silvestre. El yo poético se da cuenta de ello y es consciente de

que lo que observa es un juguete, y aún así se une al juego y siente una pena que no es veraz: “me llena de *lágrimas de cocodrilo*” (p. 101, énfasis nuestro).

De esta manera, se vuelve al trabajo y a las posibilidades significativas que poseen las palabras. El significante “cocodrilo” funciona de manera doble: en el verso cinco como un nombre, es decir, como el animal-juguete que el niño posee; en el verso seis, en cambio, forma parte de una expresión poseedora un sentido completo¹⁵ y connotativo (léase figurado), dado que ello representa o, en su defecto, simboliza algo que no se siente de la manera en que se proyecta, teniendo como telón de fondo a una mentira. No obstante, el poema enriquece los significados de dicho significante. Además, asistimos nuevamente a la temática de maternidad en tanto el juguete es un símbolo de la niñez o la infancia, pero que en este poema debemos entender como la presencia del hijo del yo poético. Ya no se trata solamente de una simple contemplación, sino también de un cuestionamiento y una reflexión en cuanto al carácter inanimado del juguete. La locutora personaje del poema se instaure en el proceso lúdico dentro del mundo del infante, donde existen ciertas reglas y parámetros que se deben tener en cuenta. No es raro, siguiendo esta lógica, que el yo poético destile un tono de aflicción e impotencia con respecto a las restricciones del animal. El niño no entiende ello, puesto que el agente reflexivo se encuentra en la figura de la madre; es ella quien, dentro del simulacro lúdico, vierte lágrimas ante la penosa situación de un cocodrilo.

Ahora bien, como ya hemos podido comprobar, cada poema esboza una manera distinta en la presentación de los temas; sin embargo, el de la maternidad se encuentra en ambos, ya sea en la contemplación eufórica del hijo jugando fútbol o la reflexión sobre un juguete, el cual se ha considerado como una suerte de extensión del niño. Finalmente, brindaremos algunos alcances desde un enfoque comparatista, con el objetivo de que ambos poemas puedan dialogar. Hemos encontrado dos semejanzas: 1) la noción de la resemantización de las palabras y 2) la contemplación como un lugar de reflexión. El primer punto se deja notar en “Fútbol”, de manera palpable, en el aprovechamiento de la homonimia de “tierra” para construir una gran metáfora que la equipara con un balón que el niño utiliza,

¹⁵ Cuando decimos completo, nos referimos al hecho de que si se analizara el significado de cada uno de los términos de la expresión “lágrimas de cocodrilo”, el sentido global se diluye y no se transmite de manera correcta. Se reduce considerablemente su capacidad comunicativa.

trasladando el concepto del mundo a una visión minimizada y lúdica, de una simple esfera que se pierde y que se encuentra bajo el dominio y capricho del infante; en “Toy”, en cambio, esta resemantización se construye a partir de “cocodrilo” y en la adecuación de esta con respecto al sentido que se le quiere otorgar.

El segundo punto es compartido en ambos gracias a la mirada no solo subjetiva, sino también escrutadora de la realidad del niño. En “Fútbol” se trata de un simple juego, mientras el yo poético observa desde una posición, al parecer, alejada de la que se encuentra el alocutario. ¿Qué se podría cuestionar, entonces? En este poema uno de los elementos importantes es objetivar el mundo ficticio y efímero —por decirlo de alguna manera— en la que se desenvuelve e interactúa el niño. El planeta queda minimizado, a través de una metaforización, a la imagen de una pelota que el niño tiene a su disposición, y la madre no es partícipe sino en calidad de observadora. En ese sentido, es decir, al no poder participar directamente, lo que el yo poético asevera direcciona las acciones que el infante vaya a realizar: “báilala/ estréllala/ reviéntala”. Se encuentra tácitamente el pronombre “tú”. En “Toy”, por otro lado, esta mirada se da de una manera mucho más reflexiva antes que subjetiva. Se asume parte del juego y las reglas de este: saber que un cocodrilo de mentira para un niño puede ser, dentro de su campo imaginario, un cocodrilo real; de allí, la impotencia dentro del juego por parte de la voz poética, dado que ante ella —gracias a las cuotas de racionalidad—, vierte lágrimas ficticias como la naturaleza —“ni vivo ni muerto”— del cocodrilo.

La diferencia troncal radica en los diferentes campos figurativos que predominan en cada uno de los poemas. Mientras en “Fútbol” sobresale el de la metáfora, en “Toy”, por su parte, se realza el de la metonimia. Por ello, es factible mencionar que la *inventio* en el primer poema se vertebra bajo un pensar metafórico, concibiendo al planeta tierra bajo los términos de un balón de fútbol, lo cual permite repensar la condición del niño desde un punto de vista no solo lúdico, sino también reflexivo; en el segundo, se presenta un pensar metonímico, donde el cocodrilo y el juguete no se comparan en base a una analogía, sino sobre un proceso de contigüidad, es decir, de aproximación. Se podría hablar, en este caso, del cocodrilo-juguete que es utilizado por el niño para recrear un mundo bajo sus propios mecanismos lógicos, mientras de otro lado se muestra al yo poético asociado a la

vulnerabilidad. Las figuras, por lo tanto, no solo cumplen una función exornativa, sino también en la manera cómo se construye la cosmovisión de los poemas.

3. “Ejercicios” y “[Poemas. Objetos de la muerte...]”: un silencio apabullante que cobra cuerpo

Lo que pretendemos desentrañar en este apartado de nuestro trabajo es ver cómo se despliega la relación del yo poético en torno a la noción de poesía y silencio. Veamos:

Ejercicios

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

II

miente la nube
la luz miente
los ojos
los engañados de siempre
no se cansan de tanta fábula

III

terco azul
ignorancia de estar en la ajena pupila
como dios en la nada

IV

pienso en alas en fuego en música
pero no
no es eso lo que temo
sino el torvo juicio de la luz

De Valses y otras falsas confesiones (1964-1971)

[Poemas. Objetos de la muerte...]

Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la
muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado.
Poesía. Orina. Sangre.

Muerte fluyente y olorosa. Gran oído de dios. Poesía. Silenciosa
algarabía del corazón

De *El libro de barro* (1993-1994)

Abordaremos los dos poemas citados tanto desde el punto de vista formal como del contenido, teniendo en cuenta, además, el aparato metodológico planteado; por último, una comparación entre ambos nos elucidará una lectura más pertinente.

El poema “Ejercicios” posee una estructura cuadripartita en el que el yo poético desarrolla diversas ideas en cada uno de los bloques. Por ejemplo, en el bloque “I”, se da el enfrentamiento entre el lenguaje —materializado en las palabras— y la locutora que se sabe poeta, es decir, hace una referencia al acto o quehacer creativo; sin embargo, esto decanta en el “gran aire de las palabras”, lo cual se puede conectar con la idea de silencio. El segmento “II” nos revela la condición ficticia del poema, lo cual hace referencia a la mentira como el eje modelador. En este sentido, se puede hacer mención de la arbitrariedad que poseen tanto el significado como el significante o, también, el defecto del lenguaje, como bien lo sostiene Genette (1970), teniendo en cuenta que dicho problema puede ser superado gracias a la “motivación del lenguaje”¹⁶. Los apartados “III” y “IV”, por su parte, se modelan bajo la temática de la ignorancia y el miedo respectivamente. Cabe resaltar, además, que el modo en cómo se vertebra el poema en su totalidad se relaciona con el título del mismo, que nos permite asistir al proceso creativo del poeta.

La idea que subyace en el poema de manera general, por ende, es la de batalla, es decir, un conflicto, pero en términos metafóricos. Esto es lo que Lakoff y Johnson denominan como “metáforas estructurales”, ya que uno de los términos se monta sobre la base del otro y adquiere nuevos significados. En nuestro caso, “Ejercicios” se podría sintetizar en la

¹⁶ Esta motivación del lenguaje propuesta por Gérard Genette, nos muestra, en síntesis, la vía en cómo el significado y el significante pueden llegar a tener una relación ya no meramente arbitraria, sino deliberada (léase intencional). De esta manera, Genette afirma que uno de los caminos para poder sortear la barrera del defecto del lenguaje es el acercamiento del significado (sentido de la palabra) al significante (amalgamiento de letras que conforman la misma). Un ejemplo meridiano lo encontramos en el siguiente verso conocido de San Juan de la Cruz: “un no sé qué que quedan balbuciendo”, donde la partícula “que” se repite tres veces, simulando el balbuceo.

siguiente oración: “El poema es una batalla”, donde el término poema se está articulando sobre lo que denota una batalla: un conflicto o tensión entre dos partes. De tal manera, dicho poema se encuentra atravesado por un pensar metafórico que realza la condición del yo poético; asimismo, es posible rastrear entidades metapoéticas como las palabras (el lenguaje), el vaciamiento de estas (el silencio) y el yo poético (sujeto creador); cada uno de estos se ensamblan e interactúan dentro del quehacer creativo que propone el poema a manera de ejercicio. Otro elemento crucial es el hecho de “ficcionalizar” el discurso a través de la poesía, puesto que cuando el yo poético hace referencia a que tanto la nube como la luz mienten, se refiere —dentro de este ámbito metapoético— a que el lenguaje no refleja la realidad, es decir, que las palabras se tornan insuficientes para poder aprehender las cosas. En síntesis, fallan como un vehículo de comunicación. Sobre esto, Ana María Gazzolo (2007) dice que “el ejercicio mismo de la palabra poética es constantemente puesto en duda y un decir “falso” puede indicar tanto su naturaleza ficcional como su dudoso valor” (p. 266). La ignorancia, por su parte, es la consecuencia para que el yo poético frene al vaciamiento de sentido que sufren las palabras: la nube ya no es nube y la luz ya no es luz, ambos significantes son extraños para el poema, y el yo poético es consciente de ello al mencionar que se trata de una batalla.

¿Cómo entender dicha batalla? Una aproximación a ello, de manera general, la podemos encontrar cuando Natalia Giannoni (2007) afirma que se trata de “la eterna batalla del verbo para expresar lo inexpresable” (p. 295). Si volvemos al poema, este nos otorga la siguiente imagen a través de la voz del yo poético, que afirma que el poema “me arroja a esta *arena*” (p. 95, énfasis nuestro). La arena denota un sentido o lugar amplio y limpio, es decir, una suerte de paraje desolado y silencioso. En este orden, y siguiendo la lógica que planteamos, la arena se comportaría en tanto el lugar en el que el poeta es ubicado: la página en blanco sobre la cual realiza sus ejercicios una y otra vez, demostrando que el quehacer creativo tiende a ser cíclico aun cuando el poema ya se encuentra “culminado”. Esta arena, entonces, se puede interpretar como aquel recinto destinado al proceso creativo del poeta. Para encauzar la idea, “Ejercicios” nos plantea la relación entre el sujeto poético y los límites del lenguaje, que se torna gaseoso e insuficiente en tanto contenedor de sentidos.

En “[Poemas. Objetos de la muerte...]”, el tema es una clara autorreferencialidad, atendiendo sobre todo a entender la poesía y a los poemas como entidades internas que pueden ser materializadas —gracias a un proceso— hacia el exterior y volverlas “tangibles”. Por ello, resulta muy sintomática la relación de la poesía con fluidos corporales como la orina o la sangre, debido a que estas se encuentran al interior del organismo. Cabe mencionar dicho poema se compone solamente en dos estrofas de tres y dos versos respectivamente; sin embargo, la brevedad es una de sus potencialidades, como develaremos a continuación. Por otro lado, es factible mencionar que el poema se estructura sobre un pensar antitético: “Eterna inmortalidad de la muerte”, donde es posible reparar en el binomio categorial eternidad/muerte, o también cuando se menciona lo siguiente: “Silenciosa algarabía”, aquí es posible rastrear un oxímoron que contrapone un nuevo binomio categorial: silencio/barullo. De esta manera, sostenemos que existe un pensar antitético que se encuentra permeando en el poema.

No obstante, cabe resaltar lo que Lakoff y Johnson (2003) refieren al desarrollar las llamadas “metáforas orientacionales”. En este caso, dicha metáfora se encuentra en una nueva dicotomía tensional entre lo interior y lo exterior. ¿Qué es lo interior y qué lo exterior en el poema? Para ello es importante mencionar que —como se dijo antes— el poema se forma y se transforma, es decir, es parte de un proceso, y se adhiere a él como una etapa de su gestación. Igualmente sucedía con el caso de la maternidad, donde el hijo era visto como lo interno que se desarrolla en el vientre de la mujer y luego es expulsado al mundo, verbigracia el poema que es visto por Varela como “un animal de palabras”, estableciendo la corporeización del mismo y dotándolo de una armazón que nos permita corroborar su presencia de manera palpable en tanto producto. De esta manera, la relación que se puede tejer entre el poema y el hijo como entidades finales de un proceso decanta en una de las vertientes que componen la poética de Varela. Este poema, en cambio, no llega al punto de asumir al poema como el hecho doloroso de dar a luz y traer al mundo a una entidad, sino de relacionar la poesía como algo interno, como algo que se gesta desde lo profundo del cuerpo del yo poético. De esta manera, el cuerpo es visto como una suerte de contenedor o recipiente que alberga, en este caso, aquellos fluidos con los que se relaciona la poesía.

Hay que tener en cuenta que el poema se construye desde una atmósfera plenamente preñada de disforia; asimismo, nuevamente se asoma la noción de silencio dentro de la poética vareliana: “Silenciosa/ algarabía del corazón”. En estos dos versos hay una idea soterrada que se explica teniendo en cuenta las limitaciones que presenta el lenguaje en tanto vehículo de comunicación. Entonces, cabría preguntarse el motivo por el que el yo poético opta por el silencio. Eduardo Chirinos (1998) menciona lo siguiente: “[...] Esta condición metapoética permite observar en muchos de ellos la paradójica noción del poema como fracaso y consagración del lenguaje” (p. 61). A su vez, Natalia Giannoni (2007) nos dice que el silencio hace que “la palabra se nos revele como un instrumento cuyas potencialidades expresivas resultan limitadas, de manera que ella tiene que *encomendarse a las sugerencias ofrecidas por el propio silencio para poder comunicar*” (p. 291, énfasis nuestro). De tal manera, la algarabía se torna como un estado de júbilo donde el yo poético no encuentra las palabras pertinentes para poder retener lo que ella significa. Ante dicha imposibilidad que presenta el lenguaje (léase límites), el yo poético se camufla en el silencio. Resulta paradójico, también, el hecho de que el lenguaje sea el único capaz de objetivarse o bien para transmitir un mensaje o bien para expresar su propio fracaso. La “metáfora orientacional”, por su parte, se teje en lo interior gracias a la presencia de la orina y la sangre en tanto fluidos corporales; en lo exterior, en cambio, a la referencia del “goteo nocturno y afiebrado”, que pone de manifiesto su exteriorización como una dinámica doliente.

Si comparamos ambos poemas, se puede dar cuenta de dos aspectos generales: a) la estructura y b) el contenido. En este orden, es factible mencionar que mientras “Ejercicios” presenta una secuencia sin pausas debido a la ausencia de signos de puntuación, en el segundo poema sí encontramos ello; además, se puede corroborar que mientras el primero se encuentra dispuesto en verso, el segundo, cambio, adquiere un matiz más ligado a la prosa. En el aspecto del contenido, hay que tener en cuenta que este se liga y conecta con la visión del mundo que presenta cada uno. De tal modo, se puede mencionar la presencia en ambos casos de un campo figurativo que estructura la *inventio*, como bien se señaló. En “Ejercicios” prima el campo figurativo de la metáfora, lo cual conlleva a que el poema se vertebre sobre la base de un pensar metafórico en cuanto al vínculo entre el sujeto creador y el lenguaje materializado en palabras; el segundo poema, por su parte, presenta el modelo

de un pensar antitético, pues se encuentra nutrido de oposiciones que nos brindan la idea del proceso creativo —doloroso en muchos casos—, que conlleva a amalgamar al poema con la noción de *producto* final.

También se tiene lo concerniente a las metáforas planteadas por Lakoff y Johnson. En “Ejercicios” esta se modela bajo la noción de “metáforas estructurales”, porque el significado de una palabra pasa a ser modelada en término de una segunda; en el segundo poema, en cambio, nos encontramos frente a una “metáfora orientacional” que opone lo interior frente a lo exterior. Hay que entender esto como un proyecto mayor que se teje en la producción poética vareliana: tanto la reflexión sobre maternidad y lenguaje son temas que construyen un punto de enunciación crucial. En ese sentido, sostenemos que en Varela este proyecto decanta en la síntesis de ambos aspectos dentro de su obra, esto es, pensar a la maternidad como un proceso muy similar al quehacer creativo del artista (léase poeta), donde la “metáfora orientacional” que nos proporciona el binomio categorial interior/exterior, centra y conduce la dinámica que se plantea de manera sintética. Este ha sido el aliento del trabajo, poder desmenuzar a la maternidad y al trabajo sobre el lenguaje en Varela, para después reparar en los puntos de contacto que existen entre ambos.

4. El proyecto de una simbiosis como proceso: maternidad y lenguaje poético

En el presente apartado daremos cuenta de cómo es que el proyecto de Varela se sustenta en dos basamentos que dialogan e, incluso, llegan a amalgamarse para poder crear un producto final. De tal manera, uno de esos pilares es el tratamiento de la maternidad y la mirada con que se contempla el mundo ficcionalizado de la niñez, de un recinto que tiende a ser efímero y del que no es posible volver sino a través de la memoria, pero como un proceso fragmentario. El otro pilar, en cambio, viene a ser la apuesta por el abordaje del lenguaje poético dentro de un discurso autorreflexivo y autorreferencial, en el que este dialogue con el anterior, logrando el proyecto matriz que se representa en la poética de la autora. Para poder demostrar nuestra tesis sobre los hilos que se tejen entre maternidad y lenguaje poético, hemos seleccionado el poema “Casa de cuervos”, perteneciente al poemario *Ejercicios materiales* (1978-1993). Sin embargo, queremos mencionar que tanto el análisis del tema de la maternidad como del lenguaje poético —por separado— nos han

servido para lograr introducirnos en cada uno de estos campos que se conjugan en el poema ahora elegido.

Para ser sintéticos, haremos mención sobre el tratamiento de ambos aspectos en “Casa de cuervos”. Además, cabe señalar la alternancia sobre la relación madre-hijo (fenómeno materno), por un lado, y la de poeta-poema (fenómeno lingüístico), por el otro. De tal modo, se corrobora lo que concierne a maternidad en la interacción de la madre con el hijo ausente al que se dirige en el poema: “marchándote/ como se va la luz del mundo” o en este otro fragmento “otra vez esta casa vacía/ que es mi cuerpo/ a donde no has de volver”. Se puede decir que el yo poético enuncia desde el presente rememorando al hijo ausente. Cynthia Vich (2007), por su parte, arguye que en este poema se “resume toda la complejidad de la experiencia del sujeto poético con respecto a la maternidad” (p. 255). El vínculo de “poeta-poema” no es explícito, pero la lectura que se realiza, teniendo en cuenta lo desarrollado antes de manera independiente, nos ayuda corroborar la tesis. Se puede afirmar que en este poema el cuerpo de la madre hace las veces de contenedor del hijo antes del parto, esto es, antes de ser expulsado al mundo: “porque te alimenté con esta realidad mal/ cocida”.

La maternidad del yo poético, dentro del poema, rebasa y denota la ternura y la atención para con el hijo: “aquí me tienes como siempre/ dispuesta a la sorpresa de tus pasos/ a todas las primaveras que inventas”. La madre se posiciona desde el punto de vista de una entidad que contempla preñada de subjetividad al hijo nuevamente. Claros, pues, son los guiños a los poemas “Fútbol” y “Toy” antes analizados, donde la mirada de la madre juega un rol crucial dentro del universo de este, ya que se entiende desde un punto de vista racional, pero dentro de los parámetros del juego simbólico del niño. Asimismo, la madre confiesa el amor que tiene hacia su hijo: “porque así es este amor/ que nada comprende y nada puede”, y más adelante lo vuelve a mencionar: “así es este amor/ uno solo y el mismo...”. Se trata de un “amor ciego” en el sentido de que se encuentra atravesado por lo subjetivo de los sentimientos de la madre. De otro lado, también se puede mencionar lo que anteriormente esbozamos: “la corporeización”, es decir, el sujeto encarnado y el poema que llega a convertirse en una entidad palpable a través de la palabra. Ello se muestra cuando el yo

poético menciona lo siguiente: “ahora leoncillo/ *encarnación de mi amor*” (p. 161, énfasis nuestro).

Ahora bien, queremos centrar nuestra atención en esta idea de la encarnación y del lenguaje que se materializa y dota al poema en tanto entidad compuesta de palabras. En un primer momento, esta encarnación se pone de manifiesto cuando se relaciona tanto la madre como el hijo; además, también es posible realizar la lectura a partir de la relación poeta-poema. María Zambrano (2000) menciona que “*poesía es vivir la carne*, adentrándose en ella” (p. 57, énfasis nuestro). La postura de Chirinos (2007), tal vez, resulte mucho más esclarecedora: “la idea de hacerse cuerpo mediante la palabra explica *la condición del poema como una dolorosa encarnación de su creadora*” (p. 211, énfasis nuestro). Acá ya no se relaciona a la madre y al hijo, sino al sujeto creador y al producto, el resultado del quehacer poético: el poema. En este orden, la maternidad va siendo asumida dentro del lenguaje poético, entrando en sintonía con la encarnación del verbo en tanto carne y del verbo en tanto palabra portadora de sentido. ¿Qué representa entonces el hijo? ¿Qué la madre? Estas preguntas encuentran su respuesta aproximativa hacia los versos finales del poema:

[...]
y otra vez este prado
este prado de negro fuego abandonado
otra vez esta *casa vacía*
que es mi *cuerpo*
a donde no has de volver (p. 162, énfasis nuestro).

Debemos reparar en tres aspectos: la casa, el cuerpo y el lugar al que no se puede volver. Con respecto a las dos primeras, es posible mencionar que el cuerpo se halla en función de una casa, volviendo a ser metaforizado bajo la estructura de otro término. En este caso, sería interesante poder analizar la perspectiva de la casa como un lugar seguro desde la postura de Gaston Bachelard; sin embargo, nuestra mirada es otra. Este vaciamiento de la casa (o más bien del cuerpo) contempla dos opciones: la salida del hijo del hogar y la salida del hijo del vientre de la madre, es decir, su expulsión al mundo. Se proporciona la dicotomía dentro/fuera, o de una “metáfora orientacional” —en términos de Lakoff y

Johnson—, entendiendo que en el interior (dentro) se muestra un plano en cierta parte eufórico, mientras que una vez exteriorizado, esto es, expulsado (afuera), el ambiente troca a uno disfórico. Los últimos versos nos denotan el no retorno del hijo y del poema en tanto entidad compuesta de palabras, puesto que la palabra ya no se devuelve, como bien mencionaba Octavio Paz (1998). Este proceso de exteriorización también es visto por Eduardo Chirinos (2007) de la siguiente manera: “ese breve momento en que lo “interior” todavía no es absolutamente “exterior”, pues allí se produce el entendimiento de que *dicha criatura jamás regresará a su punto de origen*” (p. 215, énfasis nuestro).

Para encauzar la idea, lo que se quiere demostrar es la relación entre maternidad y lenguaje poético, considerando a ambos como procesos. Por un lado, se tiene el binomio madre-hijo (fenómeno materno); del otro, el de poeta-poema (fenómeno lingüístico). En este orden, el yo poético se relaciona con la madre en tanto el poema con el hijo, siendo estos el último eslabón del proceso creativo. Otro punto es reparar en los límites que conciernen al lenguaje en tanto vehículo que permite la comunicación. Compartimos la idea de Vich al mencionar que Chirinos explica que la poética de Varela está “marcada por el entendimiento de la creación [...] como un doloroso proceso de creación” (2007, p. 249). He ahí el núcleo de nuestra tesis: la relación y los guiños entre maternidad y proceso creativo vistos a partir de un dolor que se desencadena en la expulsión de lo interno. Ahora, pues, queda mucho más claro cuando Varela se refería a la poesía relacionándola con la sangre o la orina. Entendamos, en tal sentido, que no se trata de un proceso cerrado o hermético, sino de uno de naturaleza cíclica, como lo es el acto de escritura, que se encuentra en un constante devenir incluso cuando el poema se ha desprendido y se ha encarnado en la página en blanco.

Conclusiones

Podemos afirmar que existe un proceso dentro de la poética de Blanca Varela, verbigracia el tratamiento de la maternidad con el lenguaje poético. Si bien se trata a cada uno por separado, hay un esquema mayor que vertebra y articula a ambos en el poema analizado. Asimismo, una lectura ejercida desde el ámbito de la metapoética podría servir de ayuda para dilucidar mucho mejor la isotopía de la maternidad desperdigada en varios poemas de Varela. Pese a que el tratamiento del lenguaje en la poesía no es exclusivo en la autora

—como bien se ha mencionado—, sí le otorga una cariz propio y personal, engarzando la experiencia de la maternidad y asociando componentes entre ambos para poder estructurar una poética desde la que se enuncia. Acusamos el estudio de Varela a partir de esta vertiente, cuyo empleo nos aproxima hacia lugares poco explorados dentro de su producción.

Finalmente, Varela monta su idea de poesía desde lo interior: ya sea su vivencia íntima o lo que el cuerpo puede albergar; por ello, así como también varios críticos han señalado el ascenso y descenso dentro de su poética, postulamos la convivencia del binomio categorial de interiorización/exteriorización en el grueso de su poesía. Así, instamos a un análisis mucho más detallado que el que presentamos, sin dejar de mencionar que la crítica no debe ser hermética ni dogmática, sino más bien situada en un constante devenir y en una apertura crítica de variantes interpretativas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

CHARIARSE, L. (1975). *La cena en el jardín*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

CHIRINOS, E. (1998). *La morada del silencio*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2007). El reptil sin sus bragas de seda: una lectura de los “*Ejercicios materiales*” de Blanca Varela a la luz de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio. En Dreyfus, M y Silva-Santisteban, R. (Editoras). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 205-219). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

EAGLETON, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Móstoles.

EIELSON, J. E. (2004). *Arte poética*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

- _____. (2012). *El poema argumentativo en Wáshington Delgado*. Lima: Ornitorrinco Editores.
- FERRARI, A.** (1990). La carrera y el premio. Reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela. En Ferrari, A. *Los sonidos del silencio: poetas peruanos del siglo XX* (pp. 96-103). Lima: Mosca Azul Editores.
- GAZZOLO, A. M.** (2007). Blanca Varela ante la palabra poética. En Varela, B. *Poesía reunida (1949-2000)* (pp. 259-269) Lima: Casa de cuervos y Librería Sur.
- GENETTE, G.** (1970). Lenguaje poético, poética del lenguaje. En Sazbón, J. (Compilador). *Estructuralismo y literatura* (pp. 53-89). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- GIANNONI, N.** (2007). La palabra silente en *El libro de barro* de Blanca Varela. En Dreyfus M. y Silva-Santisteban R. (Editoras). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 289-295). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- HUAMÁN, B.** (2002). Piedra negra sobre piedra blanca. En *Martín. Revista de artes y letras*, 3, pp. 50-56.
- _____. (2003). *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de Valses y otras falsas confesiones de Blanca Varela* (Tesis de pregrado). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- KEETH, W.** (2014). La metapoética de la generación del 50. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XI (80), 233-250.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M.** (2003). *Metahpors We Live By*. Chicago and London: University of Chicago.
- MOROMISATO, D.** (2002). Claves de género en la poesía de Blanca Varela. En *Martín. Revista de artes y letras*, 3, 62-68.
- PAZ, O.** (1998). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- ROMUALDO, A.** (1986). *Poesía íntegra*. Lima: Viva Voz.
- SOLOGUREN, J.** (1976). Poesía del 40: Blanca Varela. En Silva-Santisteban, R. (Editor). *Al andar del camino I* (pp. 338-342). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VARELA, B.** (2016). *Blanca Varela. Poesía reunida (1949-2000)*. Lima: Casa de cuervos y Librería Sur.
- VICH, C.** (2007). Este prado negro fue abandonado. Dimensiones de la materialidad en la poesía de Blanca Varela. En Dreyfus, M. y Silva-Santisteban R. (Editoras). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 243-260). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- ZAMBRANO, M.** (2000). *Filosofía y poesía*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.