

**NO UNA, SINO MUCHAS IDENTIDADES: *COSTA SUR* DE MAGDA PORTAL
Y *VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES* DE BLANCA VARELA**

**A ONE IDENTITY NO, A LOT OF IDENTITIES YES: *COSTA SUR* OF MAGDA
PORTAL AND *VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES* OF BLANCA
VARELA**

Frank David Aquino Ordinola

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

frank.aquino@unmsm.edu.pe

Resumen

En el presente artículo se evidencia que en los poemas “Las palabras perdidas” (perteneciente a *Costa Sur*) de Magda Portal y “Vals del Ángelus” (de *Valses y otras Falsas Confesiones*) de Blanca Varela se configuran identidades que transitan de un Yo moderno individual a un Yo posmoderno “saturado”. Por extensión, las identidades de género desarrollan relaciones que trascienden hegemonizados conceptos de lo femenino y masculino. Mientras en Portal esta transición adopta un registro platónico (identidades que ocultan los sexos) que es a sí mismo cuestionado, en Varela la transición adopta un registro surrealista y antitético que otorga una multiplicidad identitaria que posee la mujer contra la imposición masculina.

Palabras clave: locutor, alocutario, identidad, género, yo saturado.

Abstract

The present article shows that the poems "Las palabras perdidas" (belonging to *Costa Sur*) of Magda Portal and "Vals del Ángelus" (belonging to *Valses y otras Falsas Confesiones*) of Blanca Varela set up identities that pass from an individual modern self to a postmodern "saturated" self. By extension, the gender identities develop relationships that transcend hegemonized concepts about what is the feminine and what is masculine. While in Portal this transition adopts a platonic record (identities that hide the sexes) meta-questioned, in Varela the transition adopts a surrealistic and antithetic record that confers an identities' multiplicity that the woman has against the male imposition.

Keywords: poetic speaker, poetic alocutary, identity, gender, saturated self.

1. Contextualización de los poemarios de Magda Portal y Blanca Varela

Es posible plantear que hasta estas casi dos décadas del siglo XXI (2018), en el campo literario del Perú, podemos parangonar los dos modelos femeninos de escritura más decisivos a partir del siglo XX: Magda Portal en su principal arsenal vanguardista frente a Blanca Varela y su adscripción a la Generación del 50. Es sabido que las filiaciones respectivas para ambas escritoras fueron excepcionales en grupos de numerosos poetas varones. Además, la crítica literaria, no solo nacional sino también internacional, ha dedicado una considerable cantidad de estudios a ambas autoras por separado. En esta situación, entonces, se hace necesario todavía emprender análisis que busquen vasos comunicantes críticos entre estas poetisas “modélicas” y sus contemporáneos más originales; comprobar alguna relación entre estas “poetisas mayores” y las “menores” (porque han sido invisibilizadas por los sectores hegemónicos) de sus épocas correspondientes; y tratar de buscar, finalmente, algún signo relacional entre ambas autoras que prácticamente ya ganaron una plaza bien merecida en los cánones literarios peruanos. Esta última tarea es la que justamente vamos a emprender en el siguiente artículo mediante la elección de un objeto literario de cada poeta.

Para el caso de Magda Portal, como ya habíamos sugerido en el párrafo anterior, la explosión de su poesía suscrita al vanguardismo ha sido la más abordada por la crítica. Por esta razón, *Una esperanza i el mar* (1927), el poemario de Portal más vanguardista por antonomasia según la crítica especializada, ha sido uno de los más aplaudidos con justicia porque la elaboración de una enunciación femenina, fusionada con el compromiso político de los años veinte, impactó de modo inédito en la poesía peruana desde aquel entonces. Uno de los estudios más completos respecto del libro citado es el de Myriam Gonzales Smith, es decir, *Poética e Ideología en Magda Portal* (2007). En esta oportunidad no vamos a agregar algo novedoso sobre lo que Gonzales ha estudiado con ahínco, sino que vamos a elegir, en cambio, un libro poco abordado por la crítica literaria actual y que es posterior a la etapa vanguardista antes indicada. Nos referimos a *Costa Sur*, uno de los poemarios más extensos incluidos en la *Obra poética completa* (2010) a cargo del estudioso Daniel R. Reedy y que vio la luz gracias

al Fondo de Cultura Económica. Reedy ubica este libro como el segundo de Portal impreso en Santiago de Chile a principios de 1945, debido al desplazamiento clandestino que Portal realizaba en varios países latinoamericanos hasta aquellos años (2010, p.10). De este libro tomaremos solamente un poema ubicado al medio del poemario que consta de tres secciones. El poema lleva por título “Las palabras perdidas” y es uno de los que mejor sintetiza la poética del “yo saturado” que, en las siguientes páginas, explicaremos.

La poesía de Blanca Varela, el supuesto cariz opuesto a Portal en la poesía peruana escrita por mujeres, ha conseguido de alguna manera captar un poco más la atención crítica cuantitativamente hablando. Aunque no es intención nuestra (porque no la consideramos fructífera) contraponer qué obra de una y otra es “superior” cualitativamente, vamos a elegir un libro de Varela que sí ha tenido consideraciones críticas importantes (a diferencia del libro elegido de Portal), pero que en esta ocasión será leído desde una óptica distinta para hallar relaciones horizontales con la que podría ser la “hermana poética mayor” de Varela, es decir, Magda Portal. Nos referimos a *Valses y otras falsas confesiones* (1972), poemario diacrónicamente posterior al de Portal, pero que sincrónicamente evidencia un rasgo muy interesante basado en la enunciación del locutor correspondiente. Dos publicaciones que se enfocan más detenidamente en el libro citado de Portal corresponden a Bethsabé Huamán (2003) en modalidad de tesis de licenciatura y a Camilo Fernández (2010) en modalidad de libro exclusivo para la poesía vareliana. Estos estudios se titulan respectivamente: *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de Valses y otras falsas confesiones de Blanca Varela*; y *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Aunque los dos trabajos poseen enfoques diferentes (pero no excluyentes para tratar los poemas del libro en cuestión), ambos coinciden de alguna manera en la importancia del complejo locutor poético femenino que utiliza estrategias deconstructivas de sus mismos enunciados, con fines desmitificadores contra sistemas androcéntricos e institucionales respectivamente. Para el presente análisis comparado, hemos decidido elegir uno de los poemas más representativos de todo el libro, “Vals del Ángel”, en el cual también se asomará una operación de “saturación del yo” que, en su debido momento, se entenderá a cabalidad.

2. Emergencia de un yo poético saturado. El caso de Magda Portal

Luego de haber contextualizado los objetos de estudio tanto de Portal como de Varela, procederemos a postular la tesis comparativa para ambas y empezaremos el análisis con el caso de Magda Portal. *Costa Sur*, como ya lo habíamos mencionado en el primer apartado del presente artículo, está dividido en tres secciones que podríamos tematizar en primera instancia. Así, la primera sección lleva por título “Realidad del Ser” y en esta los poemas están configurados, en su mayoría, por la sensible complicidad del locutor poético con la Naturaleza como tal. Acotamos que uno de los símbolos privilegiados en toda la poesía de Portal, el Mar, no es excepción en esta primera sección del libro; y que además la consciencia de la difícil tarea por representar poéticamente mediante el lenguaje añade una novedosa preocupación que en *Una esperanza i el mar* no es la más notable a nivel de construcción formal y a la vez tópica. En la segunda sección del libro, titulada “Las palabras perdidas”, aparece, como el mismo nombre ya lo señala, una mayor preocupación por la aprehensión del lenguaje; y otro dato curioso en relación con lo anterior es que en esta sección la poeta Portal experimenta no solo con el verso libre, sino que ensaya métricas regulares y rimas asonantes. Esta práctica demuestra cómo el empleo del formato básico del vanguardismo poético (versolibrismo) que, antes había asimilado Portal en *Una esperanza i el mar*, ahora es puesto en duda, por lo menos, en esta sección de todo el libro, quizá con la consigna de que regresar a ciertos registros poéticos tradicionales podría mejorar la transmisión de alguna nueva visión contemporánea del mundo. Lo dicho tiene que ver justamente con el poema que hemos seleccionado de esta sección y que lleva el mismo título de aquella, “Las palabras perdidas”, en el cual la adopción de un registro platónico pero versolibrista predominantemente ayuda a complejizar la identidad del locutor poético. Para terminar la descripción de este acápite, diremos que en la tercera sección, titulada “Destino del hombre”, los poemas adquieren una mayor resonancia de tipo política y, en su mayoría, están referidos a las anécdotas de exilio y encarcelamiento de la misma Portal.

Antes de examinar el poema seleccionado de Portal, vamos a introducir la hipótesis por la cual este y el poema de Varela aguardarían una importante relación que todavía la crítica no ha dilucidado y es la siguiente: en ambos textos, se configuran identidades que transitan de un yo poético individual moderno hacia un yo poético posmoderno saturado cuya consecuencia fundamental es la trascendencia de las identidades hegemónicas de género femenino-masculino. Mientras en Portal esta transición adopta un registro platónico que es puesto en cuestión en el mismo poema, en

Varela la transición adopta un registro surrealista que otorga multiplicidad identitaria a las voces involucradas en el poema como tal. Para poder aclarar hacia dónde se orienta la hipótesis de este trabajo, vamos a tomar el concepto fundamental de “yo posmoderno saturado” del psicólogo social estadounidense Kenneth J. Gergen (2003) en su libro *El yo saturado. Los dilemas de la identidad en la vida contemporánea*. El uso del texto de Gergen se justifica por la atención que presta a los avatares de todo tipo de identidad humana en pleno siglo XXI. En líneas generales, Gergen (2003) asume entonces que universalmente las personas, y por supuesto sus interrelaciones cotidianas, se han desentendido de la ilustre y hasta decimonónica identidad moderna por la cual cada uno era una esencia, original y autosuficiente. Y que, en cambio, desde ya en el siglo XX la crisis de la modernidad introdujo a grandes escalas la necesidad de abrir y permutar aquel yo moderno individual a uno posmoderno porque es saturado. En otras palabras, la sugerencia reside en no someterse a una única identidad obligada socialmente, sino ser capaz de manifestar distintas identidades de acuerdo con los múltiples deseos y circunstancias del porvenir. Gergen enfatiza a partir de su tesis central la idea de la construcción del yo saturado, por lo que manifiesta que:

A medida que se va erosionando la idea del yo esencial, aumenta el apercebimiento de las distintas maneras en que se crea y se recrea la identidad personal en las relaciones. Esta conciencia de la construcción no sobreviene súbitamente, sino que va penetrando lenta e irregularmente en las fronteras de la conciencia, y al matizar nuestra comprensión del yo y de las relaciones, el carácter de dicha conciencia sufre un cambio cualitativo (...). Allí donde la concepción romántica como la modernista del yo identificable comienzan a desgastarse, el resultado, en vez del vacío, la ausencia de ser, puede ser —si es que nuestro recorrido por esa trayectoria es admisible— el ingreso en una nueva era que caracterice al yo. Entonces, ya no se lo define como una esencia en sí, sino como producto de las relaciones (2003, p. 191).

Desde este interesante punto de vista nos parece lícito abordar lo que sucede con los poemas de Portal y Varela que, con estéticas aún distintas, derivan en la idea de este nuevo yo saturado portador de ilimitadas relaciones sociales que Gergen percibe en nuestra era. Se sabe, entonces, que Portal empezó sus primeros poemas con un registro aún modernista del que posterior y parcialmente se desecharía (en esta primera etapa se ubicarían *Ánima Absorta* y *Vidrios de Amor* fechados en el periodo de 1920 a 1924). Con lo expuesto, Portal decide “quebrantar” esta primera producción estilísticamente

modernista con su poemario más reconocido y perteneciente a la clara etapa vanguardista: *Una esperanza i el mar*. Cabe reconocer que Portal no deja de complementar con ribetes modernistas sobre todo poemas específicos de este libro crucial que están “romantizados” y dedicados a un alocutario masculino, “Serafin Del Mar”, poeta vanguardista que también existió y tuvo alguna correspondencia amical-amorosa con Portal. En el libro que hemos designado para nuestros propósitos, ya no aparece, en cambio, alguna dedicatoria romántica a este alocutario y posible receptor/lector en la vida real de Magda. *Costa Sur*, como ya hemos enunciado al inicio del presente apartado, es un libro que reúne preocupaciones metaliterarias (es decir, preocupaciones sobre el mismo lenguaje utilizado) que no son cismáticas respecto de los aconteceres sensibles exteriores e interiores del locutor poético. Recordemos que, según las secciones del poemario, Portal, a veces, se dedica a problematizar la poetización de la Naturaleza y los sentimientos que le convocan respecto de otros sujetos; otras veces, hace algo similar con las experiencias carcelarias con sus compañeros de lucha y los recuerdos de su familia, especialmente su madre. Tal como se puede observar, Portal aún sus preocupaciones de la enunciación poética misma y su sensibilidad como ser humano sexual y sentimental. Por esta razón, el poema “Las palabras perdidas” no está exento de manifestar cierta idea romántica por su explícita alusión al confuso amor profesado de un locutor X hacia un alocutario Y. La razón de denominar con variables a ambos interlocutores no es antojadiza, puesto que identitariamente hablando es dudoso decidir si el locutor del poema es análogo al sexo femenino de la poeta real como tal. Y ocurre lo mismo con el alocutario que bien podría tratarse de una mujer o un varón. La base amorosa de ambos sujetos, no obstante, sí es más clara: el amor platónico se ensaya primero, por razones probables de presión social, y al final se pone en cuestión dicho fundamento afectivo. A continuación, transcribiremos el poema para poder comprender mejor su visión de mundo:

Es la soledad sin duda, pero te amo.

Te amo como se ama lo que es nuestro

y sobre lo que no hay disputa.

Es la primavera sin duda. Es mi silencio

sin respuesta.

Alma, que fuiste mía

y que te hice a mi imagen y semejanza,

alma que fuiste tierna y silenciosa
como solo es posible cuando se ama,
recoge el hilo de luz que tiendo desde mi corazón
perdido sobre el lago del cielo, porque
el mar está lejos, recoge y responde.

No te pierdas, no huyas. Vence,
¿A quién le tienes miedo? ¡Me tienes miedo
a mí, como el mar! es que soy como el mar,
cambiante y trágica, y sin embargo,
ya me arrancaste de sus brazos una vez
que él reclamó su derecho.

Hace tiempo que no oigo tu voz que te has perdido.
¿Qué puede haber que turbe nuestra correspondencia
ideal, de alma a alma, como un puente
sobre la miseria del mundo? ¿Qué?
No sabes ser como los altos sueños
que viven a pesar de la realidad asfixiante
y se alzan, limpios y libres,
para juntarse en el plano estelar
donde nadie interfiere.

Yo te enseñé la forma de librarte
de los pequeños gritos y de los miedos
gusanos que roen nuestros pies mortales,
y sin generosidad, porque el alma es así
cuando ama, lo puse todo sin fijarme,
hasta la vida, con tal de hacer más alto
nuestro puro sentido del amor
libre, sin trabas, como un astro brillante.

Casi sin sexo ¡oh, amor de los sentidos!
Te he amado en silencio y tú también.
¿Qué falta hace decir que se ama uno
cuando lo dicen hasta los latidos

tenues, del corazón, y el temblor de las manos,
y el brillar de los ojos, y todo el ser,
porque el amor es una forma distinta
de ver la vida y de entenderla?

Placer inmortal de ni mirarse siquiera
sabiéndose que nada nos separa,
ni este YO destructor de toda identidad,
porque alguna vez, en el amor, confluyen
sus corrientes rebeldes y se juntan
como en el mar, dulcemente, sin ruido.

Alegría tranquila de estar juntos
sin principio y sin fin, como si el tiempo
detuviera su marcha, frente a dos almas claras
para hacer un minuto eterna su fusión.

Así te amé y no sé si te amo.
(Portal, 2010, pp. 185-186)

Con el poema transcrito, vamos a proceder a comprender, en primer lugar, el orden en que está estructurado. Así, podemos fragmentar el poema en tres partes básicas descritas a continuación. En la primera parte que podemos denominar “Introducción del amor del locutor X hacia el alocutario Y” tenemos justamente la presentación amorosa por parte de un locutor carente de una identidad específica hacia un alocutario a quien atribuye como “Alma”, “a imagen y semejanza” de él/ella mismo(a). Esta primera parte la ocupan las dos primeras estrofas, en las cuales se presentan además ciertas rimas asonantes y un verso libre con métrica irregular. Por tanto, podríamos aseverar que el poema desde el inicio se configura en el intermedio de un estilo puramente modernista y otro puramente vanguardista. Formalmente se cumple un requisito vanguardista básico, pero la selección del elemento amoroso de ambos interlocutores en común es el alma que nos manifiesta una resonancia platónica utilizada de alguna forma en los estilos romántico y modernista, y que además sabemos se origina en estilos más antiguos como la poesía mística o las narraciones platónicas aludidas al filósofo Platón como tal.

En la segunda parte, que abarca las tres siguientes estrofas del poema, aparecen las persuasiones del locutor *X* hacia el alocutario *Y* respecto a luchar por el amor aparentemente correspondido entre ambos, pero que genera cierta inquietud o extrañeza en el espacio que los rodea. En esta parte es interesante acotar que el locutor poético sin una identidad específica se muestra con una única marca gramatical de género femenino que no volverá a aparecer en el resto de poema, sino que tenderá a neutralizarse. Específicamente en los versos de la tercera estrofa que dictan “(...) Es que soy como el mar,/cambiante y trágica” (Portal, 2010, p. 185), es donde mediante el femenino que acepta el adjetivo calificativo “trágica” podemos suponer que el locutor es una mujer, pero hay que tomar en cuenta lo particular de la figura retórica armada, que es una comparación mediante la cual el locutor supuestamente femenino se homologa con el objeto comparado que es el mar, masculinizado exactamente por el uso del determinante “el”. Por esta razón, pensamos que el peso del género gramatical femenino en este par de versos no puede leerse de manera conclusiva para determinar el género del locutor como tal, sino que antes bien la figura retórica usada sirve para una identificación/confusión de lo femenino con lo masculino, adscritos únicamente a un ámbito gramatical como ya hemos aclarado. En el resto de esta segunda parte, observaremos cómo el locutor continúa nominando como “alma” al alocutario que es invitado a combatir el temor que posee respecto del amor profesado.

En la tercera parte del poema, conformada por las tres estrofas restantes, aparece un final de la narración poética muy interesante porque transgrede cierta orientación enunciativa que anteriormente el poema llevaba a cabo (el amor de las dos almas que se inquietan por algo “exterior”). Así, pues, en la sexta estrofa se comienza caracterizando al alocutario como “Casi sin sexo” para dar pase exclamativo a un “¡amor de los sentidos!”, y a continuación en la misma estrofa se enumeran elementos corporales del locutor que sienten a la vez el amor en juego: “corazón”, “manos”, “ojos”. Esta estrategia explícita de “ocultar” o, dicho en mejores términos, paliar la importancia al sexo definido del alocutario manifiesta una visión contemporánea y transformada de lo que fue en su momento la poética erótico-sentimental de los poetas modernistas varones para con sus alocutarios “perfectamente femeninos”. Aquí no solo el locutor decide no nombrar el sexo del alocutario amado, sino que él/ella mismo(a) no desea representarse como “el hombre” o “la mujer” que profesa este amor platónico, con lo que se seguiría “al pie de la letra” lo que lo platónico como tal postula (el amor espiritual de dos almas

encima del corporal de dos sexos). Sin embargo, como ya hemos indicado en esta sexta estrofa, observaremos que el cuerpo sí va a tener una agencia sensorial del amor recién nombrada en esta antepenúltima estrofa, por lo que el amor platónico ya sufre cierta modificación en su esencia. En la séptima estrofa, el locutor ya no seguirá nombrando partes sensibles del cuerpo; en cambio, mencionará la existencia de un “placer inmortal” que no necesita del sentido de la vista. Por ende, observamos que la espiritualidad, de manera inconsciente, vuelve a pesar más sobre lo físico-corporal; y que además el locutor por fin se identificará, paradójicamente, con ninguna identidad (“YO destructor de toda identidad” [Portal, 2010, p.186]). La tipografía mayúscula para ese “Yo” y el minúsculo espaciado gráfico que deja ver, probablemente alude a una idea superlativa del Yo, pero ya no desde la ideología moderna que propugnaba a un Yo único y autosuficiente, sino asomado a la saturación posmoderna, por la cual el Yo se va colmando de tantos yoes indefinidos como le sea posible y según diversas situaciones. Entonces, el Yo poético utilizado en este poema por Portal es uno que puede ser reemplazado por distintos locutores sin importar alguna identidad de género, raza, orientación sexual o cualquier otra marca identitaria moderna. Y nótese que coincidentemente esta estrategia poética está vinculada a la función puramente sintáctica que el pronombre Yo tiene como tal, es decir, la de servir como un sustituyente nominal universal. Con este atributo lingüístico es que Portal también le concede una importancia implícita a la construcción abierta del Yo en gran parte de *Costa Sur*. No es casual que el último poema que finaliza esta segunda sección del poemario se titule “Identidad” y que empiece por hacer del yo un lugar ilimitado de saber y experiencia. Solo para colocar los primeros versos como ejemplo el locutor menciona: “Nunca me has preguntado quién soy yo./Te basta lo que dicen los demás/de mí. ¡Y eso es tan poco!/¿Quién ha de saber más de mí que yo?” (Portal, 2010, p. 212). Simulando ser solo un juego retórico, en este poema también se presenta la saturación posmoderna del Yo. No obstante, en este caso, terminaremos por centrarnos nuevamente en “Las palabras perdidas”.

Habíamos referido que, en la penúltima estrofa, el locutor destruía toda identidad; obviamente se trata de una identidad moderna individual, con lo que la tesis de Gergen ya se habría cumplido estéticamente en este poema. Pero aún faltaba señalar lo que se afirma en la última estrofa, y que no es extraño a lo que se estaba sosteniendo respecto al amor platónico: “Alegría de estar juntos/ sin principio ni fin, como si el

tiempo/ detuviera su marcha, frente a dos almas claras/ para hacer un minuto eterna su fusión” (Portal, 2010, p. 186). La unión amorosa de las almas parece consumirse finalmente en el poema, pero aquí viene algo desestabilizador de algún modo, ya que, en la forma de un verso apartado de la última estrofa, el locutor mencionará “Así te amé y no sé si te amo” (Portal, 2010, p. 186). Si se toman en cuenta los dos tiempos verbales (pretérito y presente) usados en el mismo verso, podríamos interpretar que el amor platónico sí pudo llevarse a cabo durante el poema (y que sería algo eterno temporalmente como se menciona), pero inmediatamente el locutor contradice aquel tipo de amor en un presente inmediato (“no sé si te amo” [Portal, 201, p. 186]). Todo el poema, finalmente, se trataría de un ensayo/ejercicio poético mismo de amor platónico entre dos interlocutores saturados y no vacíos de identidad. Ejercicio poético que lógicamente no tiene un valor de verdad absoluto (y, por eso, también es posmoderno), pero que, al mismo tiempo, revela en su progresión temática cómo el miedo latente que el locutor intuye de su alocutario amado tiene que ver muy posiblemente con la inserción del sentir corporal casi al final del poema, con el cual se podría “descubrir” el sexo de alguno de los dos sujetos *X* y *Y* enamorados. Desde nuestro punto de vista, Portal agrega este último verso inquietante porque es consciente de que no solo un registro platónico puro refuerza la idea del yo saturado, sino que las posibilidades de representar al cuerpo (al cuerpo erotizado por ende) también son válidas para reforzar la tesis de Gergen. Si se hubiera descubierto, en un caso hipotético, que el locutor *X* y el alocutario *Y* se trataban de personas del mismo sexo, de todas maneras se hubieran transgredido aquellas identidades modernas hegemónicas, por las cuales el hombre debe ser esencialmente masculino y heterosexual, y la mujer femenina y también heterosexual. En tal sentido, Gergen no tiene reparos en señalar la necesidad de comprender y abrir más la discusión psicosocial sobre la aparición de nuevos sujetos con identidades sexuales diversas. Ahora pasaremos al abordaje del poema de Varela en relación con la noción de yo saturado.

3. Emergencia del yo poético saturado para el caso de Blanca Varela

En la sección anterior de este artículo hemos consignado la propuesta de lectura del Yo poético saturado tanto para los textos de Portal como de Varela, y se ha procedido a hallar las particularidades estéticas de Portal en primer lugar. Ahora

haremos lo propio con el poema elegido del libro *Valses y otras falsas confesiones*, el cual se titula “Vals del Ángelus”. Tanto el poemario como el poema han sido analizados con detenimiento, como lo habíamos indicado en la primera sección, por los estudiosos Bethsabé Huamán (2003) y Camilo Fernández (2010). La primera enmarca el análisis del libro desde la perspectiva de los Estudios de Género adaptados al análisis del discurso. El segundo toma en cuenta también el aporte de Huamán y concibe una tesis diferente pero no lejana de lo que interpreta la primera. Para Huamán (2003), *Valses y otras falsas confesiones* está articulado, en líneas generales, para generar un discurso y escritura femeninos que se ocultan bajo un tono confesional con el fin de revelar sutilmente distintas formas de subalternidad de género por las cuales a la mujer se le asignado siempre el rol histórico oprimido. Pero, además, Bethsabé (2003) concluye, en su tesis de grado que, entre otras estrategias de escritura y lectura que usa Varela, una “poética andrógina” presente en el poemario ayuda a contrarrestar la “poética androcéntrica” a la que se cuestiona. Si bien Huamán no se expone sobre este último enunciado, para nuestra hipótesis del yo saturado vamos a observar cómo esta androginia puede operar a favor de aquel, con la consecuencia de que el locutor poético se sienta además insatisfecho de la “identidad femenina” que le ha sido impuesta por una “identidad masculina”, las cuales no harían más que simular estados de dominación que en los tiempos contemporáneos se deben relativizar para bien de la sociedad. Por su lado, Fernández (2010) sitúa el poemario de Varela desde la europea tradición de poesía moderna desmitificadora con Baudelaire y Rimbaud, además de incluir el antecedente peruano de Vallejo. El primer y principal núcleo temático que propone del libro es el del amor como un sentimiento altamente contradictorio. Las proposiciones generales de ambos autores nos ayudarán a ingresar entonces al análisis específico de “Vals del Ángelus”. A continuación, transcribimos el poema:

Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las
letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo.

Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora sus crías, la que se traga sus lágrimas y
engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año.

Así te he visto, vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes, castrando bueyes, arrastrando
tu azucena, tu inmaculado miembro, en la sangre de los mataderos. Disfrazado de mago o
proxeneta en la plaza de la Bastilla —Jules te llamabas ese día y tus besos hedían a fósforo y
cebolla. De general en Bolivia, de tanquista en Vietnam, de eunuco en la puerta de los burdeles
de la plaza México.

Formidable pelele frente al tablero de control; grand chef de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste.

Ve lo que has hecho de mí.

Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura, guiándome con sangre y con gemidos, ciega por obra y gracia de tu divina baba.

Mira mi piel de santa envejecida al paso de tu aliento, mira el tambor estéril de mi vientre que sólo conoce el ritmo de la angustia, el golpe sordo de tu vientre que hace silbar al prisionero, al feto, a la mentira.

Escucha las trompetas de tu reino. Noé naufraga cada mañana, todo mar es terrible, todo sol es de hielo, todo cielo es de piedra.

¿Qué más quieres de mí?

Quieres que ciega, irremediablemente a oscuras deje de ser el alacrán en su nido, la tortuga desollada, el árbol bajo el hacha, la serpiente sin piel, el que vende a su madre con el primer vagido, el que sólo es espalda y jamás frente el que siempre tropieza, el que nace de rodillas, el viperino, el potroso, el que enterró sus piernas y está vivo, el dueño de la otra mejilla, el que no sabe amar como a sí mismo porque siempre está solo. Ve lo que has hecho de mí. Predestinado estiércol, ciego de ojos vaciados.

Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza (Varela, 1996, pp. 116-117).

Para fragmentar el poema, tomando en cuenta de que se trata de un poema escrito en prosa, vamos a preferir separarlo por grupos de oraciones (téngase en cuenta que una oración siempre inicia en mayúscula y termina en punto, sea simple o compuesta). Con esta consideración gramatical, diremos que la primera parte del poema la conforman las dos primeras oraciones. En esta primera parte, el locutor poético *X* se caracteriza con dos identidades antitéticas por sí mismas que han sido creadas/impuestas por un alocutario *Y*: “la santa más pobre del museo” y “la madre que devora a sus crías” (Varela, 1996, p. 116). Como se puede observar en el poema, el vocativo que precede a ambas identidades da cuenta de la responsabilidad que el locutor desplaza al alocutario acerca de dichas identidades (“Ve lo que has hecho de mí” [Varela, 1996, p. 116]). En esta primera parte es relativamente más fácil determinar que el locutor poético se trata de una mujer, a diferencia del poema de Portal donde no se nos ofrecía contundentes señales discursivas para afirmarlo. Sin embargo, esta locutora sufrirá un proceso morfológico muy interesante hacia el final del poema, el cual iremos dilucidando mediante el presente análisis. Retomando la idea principal de este primer fragmento, decíamos que la locutora es “obligada” a identificarse a sí misma como una santa pobre

o como una madre caníbal de sus propios hijos. Estas identidades antitéticas que la locutora de algún modo no las presenta como enteramente suyas (ella no las ha elegido) es sabido que sintetizan dos complementarias concepciones femeninas en el mundo cristiano y hasta en la sociedad secular: la mujer santa y la maternal respectivamente. Es evidente que, en ambos casos, se trastorna la esencia de dichas identidades, asunto que implica ya un paso de transformación del poderoso imaginario religioso y civil sobre las mujeres que han suministrado colonialmente hombres en casi todas las culturas universales. Sin embargo, el supuesto alocutario masculino, intuido en esta primera parte, no debería (según la locutora) ser el único creador de identidades hegemónicas que él pueda modificar individual y libremente. Más adelante explicaremos por qué.

La segunda parte del poema en estudio está conformada por las cuatro siguientes oraciones de todo el texto. Aquí sucede una operación enunciativamente inversa a la de la primera parte: la locutora otorga identidades antitéticas al supuesto alocutario masculino, mediante las cuales deja entrever la androginia del mismo y el repudio con el que la locutora crea y a la vez visibiliza dichas identidades. Las principales figuras antitéticas con que se intenta identificar al alocutario son: “arrastrando tu azucena/tu immaculado miembro”, “eunuco en la puerta de los burdeles”, “formidable pelele”, “grand chef de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste” (Varela, 1996, p. 116). La primera figura antitética sugiere dotar de un sexo binario (o de dos sexos) al alocutario: la azucena que simbólicamente remitiría al órgano sexual de la mujer y el miembro que connota al órgano sexual del varón. Esta es la primera señal de la androginia que debe “llevar a cuestas” el alocutario (ya que tiene que arrastrar ambos sexos). Pero la marca más explícita de la androginia se encontrará en la segunda figura aludida, la del eunuco que deambula por los burdeles. El eunuco denota al varón castrado corporalmente, pero su antiquísimo uso corriente también connotaba a un varón homosexual o femenino. Por tanto, la androginia aquí no solo tiene que ver con la confusión de sexos, sino además con la identidad masculina no hegemónica desplazada al alocutario como tal. La tercera figura antitética nombrada no dista mucho de la connotación anterior, ya que el pelele fue históricamente en zonas peninsulares un muñeco de paja usado por mujeres para ritos festivos de iniciación sexual. Desde entonces, el pelele puede connotar a un hombre carente de virilidad o que “todavía no la asume” como tal. Finalmente, al alocutario curiosamente se le asigna un oficio canónicamente femenino, el de un cocinero que además está preparando comida

catastrófica en una olla de metal (la marmita). Esta retahíla de antítesis figurativas tiene como función, desde el punto de vista de la locutora, formular un nuevo sujeto masculino al cual concede algunas características ligadas a lo femenino, pero que en general a la locutora le sirven como una reparación simbólica por lo que el alocutario antes “había hecho de ella”, es decir, “una madre que devora a sus crías” (Varela, 1996, p. 116), por ejemplo.

En la tercera y última parte de “Vals del ángelus”, la locutora continúa con la potestad enunciativa. Primero, expresa las nocivas consecuencias de las identidades antitéticas que le ha impuesto el locutor en la primera parte, desde “Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura” hasta “Escucha las trompetas de tu reino” (Varela, 1996, pp. 116-117). Luego, la locutora introducirá una serie de identidades múltiples que son producto de su propia imaginación, pero que, a la vez, el alocutario desaprobaba por ser un acto creativo libre: “Quieres que (...) deje de ser el alacrán en su nido, la tortuga desollada, el árbol bajo el hacha, la serpiente sin piel, el que vende a su madre con el primer vagido, el que solo es espalda y jamás frente” (Varela, 1996, p. 117). Esta nueva serie antiética desembocará en figuras abyectas (“Predestinado estiércol, ciego de ojos vaciados” [Varela, 1996, p. 117]) que la locutora dirige a su alocutario, pero que en el enunciado conclusivo de todo el poema también desplaza sobre sí misma, puesto que la “terrible semejanza” (Varela, 1996, p. 117) tiene que ver justamente con la sumisión identitaria que ella ha asumido del locutor y el acto inverso que ella intenta realizar en una suerte de venganza. Finalmente, si bien en el todo poema podemos identificar, en un primer nivel textual, a una locutora que despliega una crítica sobre el rasgo patriarcal del alocutario acerca de otorgar identidades antitéticas con efectos funestos; en un segundo y más subyacente nivel textual, la locutora muestra su preferencia por distintas posibilidades de identificarse a partir de su propia imaginación y considera repudiable entonces que el alocutario desee imponerle identidades aparentemente modificadas (como la madre caníbal), pero que siguen ocultando arcaicos y patriarcales valores culturales sobre la representación de la mujer y la mujer-madre.

4. Conclusiones sobre el yo poético saturado presentes en Portal y Varela

En las secciones anteriores del presente trabajo, hemos analizado cómo se configura el yo poético saturado para los textos de Portal y Varela por separado. Asimismo, hemos

dejado entrever algunas semejanzas y diferencias que en este último apartado vamos a terminar de esclarecer.

Cuando analizábamos “Las palabras perdidas” de Portal, vislumbramos cómo la escritora poetiza y ensaya al mismo tiempo el amor platónico entre dos interlocutores con identidades indefinidas de principio a final del poema. El carácter “ensayístico” del poema reside justamente en que el verso conclusivo del poema, desde nuestra perspectiva, revela que el amor platónico no es “uno y único” para afianzar el sentimiento de una pareja de individuos por encima de las convenciones sociales. Nos atrevemos a decir que, debido a la importancia de la identidad de género dentro del yo saturado propugnado por Gergen, Portal nos ofrece las claves en su texto posvanguardista para entender que es emergente y equitativamente válido representar y poetizar las relaciones amorosas entre parejas del mismo sexo (o incluso de sexos cambiados). El hecho de no esclarecer aquello que era normativamente esperado en el Modernismo o hasta en el Vanguardismo —un locutor masculino dirigiéndose a un locutor femenino, o en menor medida la dirección inversa pero igualmente heterosexual— sugiere la posibilidad de que aquel miedo latente originado por el afecto respondería a la censura sociocultural que sobrevendría a aquel amor que jamás ha sido inédito en la humanidad, y que para nuestro siglo XXI ya está normalizándose masivamente y conquistando los mismos derechos civiles que el resto. Desde esta perspectiva, el poema de Portal es uno que no se atreve a decir su nombre por el registro platónico que adopta, pero que sí ofrece las claves para reemplazar aquel amor anónimo por uno homosexual en la contemporaneidad. Por extensión, el erotismo corporal es otro elemento importante que también se propone subrepticamente al término del poema y no debe estar exento de su modalidad homoerótica.

Para el caso de “Vals del Ángelus” de Varela, la relación entre los dos interlocutores es confrontacional en vez de amorosa como en Portal. Desde nuestra interpretación, el poema de Varela tiene en común con el de Portal una conciencia metaliteraria con claras implicancias epistemológicas en la vida social. Esto se explica porque en la prosa poética vareliana la locutora lucha por imaginar sus propias identidades múltiples en vez de asimilar las dos únicas que un alocutario masculino quiere administrarle. Sin embargo, la locutora también otorga identidades que oscilan entre la androginia y la abyección (asco) en relación con el alocutario masculino; y es consciente de que cae en la misma trampa autoritaria de su interlocutor. Esta conciencia

de la locutora nos revela cómo tanto la mujer como el hombre pueden ligera y negativamente confrontar sus problemas de género intentándose aprehender el uno al otro mediante identidades incriminadas. Es aquí donde entonces el yo saturado de Gergen (2003) se presenta como un atenuante implícito a la angustia del yo poético vareliano: cada ser humano tiene el derecho de —a partir de sus íntimos deseos y diferentes experiencias sociales — crear y recrear tantas identidades como le sean propicias para poseer una *vida vivible* común y corriente, expresión usada por una de las mayores filósofas contemporáneas: Judith Butler (Rodríguez, 7 de agosto de 2010)

Bibliografía

- FERNÁNDEZ, C. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.
- GERGEN, K. (2003). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- GONZÁLES, M. (2007). *Poética e Ideología en Magda Portal. Otras dimensiones de la vanguardia en Latinoamérica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- HUAMÁN, B. (2003). *Esa flor roja sin inocencia. Una lectura de Valses y otras Falsas Confesiones de Blanca Varela* (tesis de pregrado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- PORTAL, M. (1927). *Varios poemas a la misma distancia: una esperanza i el mar*. Lima: Editorial Minerva.
- _____. (2010). *Obra poética completa*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- REEDY, D. (2010). Introducción. En Portal, M. *Obra Poética Completa* (pp. 7-12). Lima: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ, P. (7 de agosto de 2010). Judith Butler, filósofa feminista: “La lucha debe ser por una vida vivible” [Entrada en un blog]. Recuperado de <https://www.elciudadano.cl/justicia/judith-butler-filosofa-feminista-la-lucha-debe-ser-por-una-vida-vivable/08/07/>

VARELA, B. (1996). *Canto villano*. 2da. edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.