

POLIFONÍA, CORPOREIDAD Y MEMORIA EN EL UNIVERSO POÉTICO DE
CÉSAR VALLEJO Y DE BLANCA VARELA

by

TEONILDA MADERA

A dissertation submitted to the Graduate Faculty of Hispanic and Luso Brazilian Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Philosophy, The City University of New York.

2008

UMI Number: 3325376

Copyright 2008 by
Madera, Teonilda

All rights reserved

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform 3325376
Copyright 2008 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2008

TEONILDA MADERA

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Faculty in Hispanic and Luso
Brazilian Literatures and Languages in satisfaction of the dissertation requirements for
the degree of Doctor of Philosophy.

Date

Dr. Susana Reisz, Chair of Examining Committee

Date

Dr. Lia Schwartz, Executive Officer

Dr. Claudio Guillén

Dr. Lia Schwartz

Dr. Raquel Chang Rodríguez

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

POLIFONÍA, CORPOREIDAD Y MEMORIA EN EL UNIVERSO POÉTICO DE
CÉSAR VALLEJO Y DE BLANCA VARELA

by

Teonilda Madera

Adviser: Susana Reisz

This dissertation's goal is to examine the poetics of César Vallejo and Blanca Varela, two of the most important and well-known poets in Peruvian literature. By examining Vallejo's *Trilce* (1922) and Varela's *Donde todo termina abre las alas* (2001), I draw a *rhizomic* connection between these writers' literary work. Comparing these poets' work through the topics of polyphony, the human body, and memory, expands the understanding of each one's poetic universe. This investigation also shows that aside from the rhizomic connection, these bards' authenticity and originality remain unquestionable. The theoretical framework of Mijaíl Mijaílovich Bajtín, Sigmund Freud, Carl G. Jung, and Julia Kristeva allow me to penetrate vertically the lyrical world of these writers to bring out a new perspective on their literary production.

ÍNDICE

Prólogo	1
Capítulo 1: Matices polifónicos en César Vallejo y en Blanca Varela	8
1.1 Voces dolorosas	48
1.2 Nostalgias vallejanas	58
1.3 Voz nostálgica y desconstrucción del binomio masculino/femenino	63
1.4 Ecos vallejanos en Blanca Varela	81
Capítulo 2: La corporeidad como objeto de creación verbal en el universo poético de Vallejo y de Varela	87
2.1: El cuerpo como metáfora del dolor humano en <u>Trilce</u> y en <u>Donde todo termina abre las alas</u>	92
Capítulo 3: “Memoria empírica, poética y fantástica en el registro literario de César Vallejo y de Blanca Varela”	152
Conclusiones	196
Índice de abreviaturas	200
Referencias bibliográficas	201

Prólogo

Es oportuno contar cómo se construye en esta investigación el binomio César Vallejo (Santiago de Chuco 1892, París 1938) / Blanca Varela (Lima, 1926).

Inicialmente, tuve la intención de ceñir este trabajo a Trilce, un texto que sigue siendo turbio, enigmático y seductor, y que presenta un legítimo desafío por ser una obra ampliamente comentada. Sin embargo, no me agradaba la idea de excluir la literatura femenina de este estudio por lo que consulté el asunto con mi directora de tesis quien después de escucharme me sugirió que leyera a Blanca Varela. Al cabo de un par de semanas empecé vorazmente la lectura y quedé prendada de ella.

Luego comencé a leer lo que la crítica decía acerca del fenómeno Varela y bebí de la fuente de Octavio Paz, Adolfo Castañón, Antonio Gamoneda, Eva Ma Valero Juan, José Miguel Oviedo, Antonio La Torre, Silvia Bermúdez, Carmen Ollé, Susana Reisz, que ofrecen una hermenéutica certera de la producción poética de esta escritora que ha sido denominada “poeta pura.” Después de leerla percibí una marcada conexión entre ella y César Vallejo que me hizo pensar que valía la pena analizar y explicar de un modo sistemático. De las múltiples lecturas que hice a la obra de estos escritores se configuró el eje temático de esta investigación: “Polifonía, corporeidad y memoria en el universo poético de César Vallejo y de Blanca Varela”. La empinada empresa del estudio comparativo que me disponía a realizar era un reto porque estos escritores plantean propuestas rupturistas, tanto en la forma como en el léxico, que desbordan los límites del lenguaje. La subversión lingüística y temática de los textos estudiados aquí apuntan hacia la metafísica, la oralidad, la experimentación y hacia la desarticulación del

lenguaje. De Vallejo sólo hay que reiterar que es una figura que ocupa un lugar prominente dentro del canon de la literatura hispanoamericana. Por otra parte, la obra de Blanca Varela ha sido destacada y reconocida por la crítica española que le ha otorgado dos prestigiosas distinciones: el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2007) y el Premio Internacional Ciudad de Granada Federico García Lorca (2006). Anteriormente, Varela recibió el acreditado Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo (2001).

El estudio de César Vallejo y de Blanca Varela, dos figuras consagradas por el canon literario, por un lado produce fascinación, y por el otro, cierto temor porque sus obras son profundas y a veces, hasta impenetrables. El desafío mayor que tuve en este trabajo fue el de escoger una amalgama de poemas que mostrara algunos puntos de contacto relevantes entre estos poetas. Por eso, leí reiteradas veces las obras seleccionadas para este trabajo lo cual dio origen a tres vertientes temáticas que revelan conexiones notables entre estos escritores entre las que figuran: 1) una multiplicidad de voces que emergen de sus poemas; 2) una corporeidad fragmentada; y 3) la memoria empírica y poética como registro fantástico. Estudiar estos puntos de contacto en la obra de César Vallejo (CV) y de (BV) Blanca Varela incrementó el apetito de esta investigación que consta de tres capítulos que revelan que los territorios de la poesía de estos vates están marcados por la muerte, por la pérdida de un gran amor, y por un sufrimiento que está por encima del sentimentalismo. Tanto Vallejo como Varela nos ponen cara a cara con esas instancias del dolor que sobrepasan las fronteras de género. Estos poetas tienen la capacidad de condensar los sentimientos y las emociones más arraigadas de forma perturbadora y de surcar los abismos del ser humano a través del absurdo y de las oposiciones binarias con efectividad.

He tomado en cuenta los postulados teóricos esbozados por M. M. Bajtín, Michel Foucault, Sigmund Freud, Carl Jung, Julia Kristeva, entre otros, para sustentar el marco temático y semiótico de este análisis. Conciente de que todo estudio debe seguir un método de análisis he seguido el propuesto por Michel Foucault, “... un método psicoanalítico, lingüístico, temático, formal...”¹ También he tocado reflexiones ideológicas y filosóficas que afloran en algunos de los poemas que he seleccionado para el estudio. Diversas nociones lingüísticas y semióticas me han servido para descifrar los signos que rigen la producción poética escogida. He tenido especialmente en cuenta los cuatro sedimentos semiológicos que Foucault define como : 1) “semiología cultural” que incluye los signos religiosos, sociales y económicos que pueden aparecer en una obra; 2) “semiología lingüística” que define las elecciones y la estructura interna de la obra; 3) “los signos de escritura” que son ciertas palabras o ciertas estructuras lingüísticas profundas (e.g. los tiempos del verbo, etc.); y 4) los “signos de implicación o de autoimplicación” que “son los signos por los que una obra se designa en el interior de sí misma, se representa bajo cierta forma, con cierto rostro, en el interior de sí misma” (*De lenguaje y literatura*, 91-92). A medida que el estudio progresó pude comprobar que la literatura de CV y de BV no se circunscribe al uso de una superficie semántica sino que es “profundamente polisemántica”, como diría Foucault. Vallejo y Varela son poetas que ofrecen un mundo donde el ser humano se identifica plenamente con sus congéneres desde coordenadas filosóficas, lingüísticas y metafísicas realmente significativas.

Una gran parte del primer capítulo, “Matices polifónicos en César Vallejo y en Blanca Varela” escudriña las voces y las coordenadas retóricas y semánticas en el *corpus*

¹ Michel Foucault, *De lenguaje y literatura* Trad. Isidro Herrera Baquero. 1era ed. (Barcelona: Paidós, 1996) 82.

poético de estos escritores. En sus poemas se escucha: una voz autoritaria, una sentenciosa, una dolorosa, una nostálgica, y una religiosa que da paso a actitudes y a posturas ideológicas convergentes y disidentes. He subdividido el capítulo como sigue: (1.1) “Voces dolorosas”; (1.2) “Nostalgias vallejianas”; (1.3) “Voz nostálgica y desconstrucción del binomio masculino/femenino”; y (1.4) “Ecos vallejianos en Blanca Varela”. Este estudio muestra que de los diálogos inconclusos de los sujetos poéticos de CV y de BV, en ocasiones, surge una simultaneidad de voces, distintivo que como diría Mijaíl Mijáilovich Bajtín,² (Estética 374) coloca a estos autores dentro del rótulo de los “escritores grandes.” Los postulados de Freud y de Lacan sobre la histeria femenina me ayudaron a descodificar la irascibilidad y los enigmas de la polifonía de los textos varelianos. La ferocidad del pluralismo de las voces de los sujetos poéticos de BV nos llevan a Colette Soler que pormenoriza, en la obra What Lacan Said about Women: A Psychoanalytic Study about Women, las distintas dimensiones de la madre: su lugar en el inconsciente, su relación con los objetos –de deseo, de goce-, el amor, y la angustia de la madre. Blanca Varela, al igual que César Vallejo, manifiesta los tormentos y las angustias humanas desde el seno familiar. Las voces poéticas de estos escritores utilizan y revierten, con sagacidad, el discurso genérico para denunciar algo o para plantear una ideología que zafe al ser humano del dogmatismo y de la injusticia. Las voces que consideramos en este estudio plantean, en la estructura subyacente, que la rebeldía es el camino que libera al ser humano del subyugamiento.

El segundo capítulo, “La corporeidad como objeto de creación verbal en el universo poético de Vallejo y de Varela” aborda la corporeidad poética de estos

² MMijaíl Mijáilovich Bajtín, Estética de la creación verbal Trad. Tatiana Bubnova. (Madrid: Siglo veintiuno, 1999) 374.

escritores teniendo en cuenta la configuración: A) alma y cuerpo; B) mente y cuerpo; C) el cuerpo y las creaciones literarias; y D) el trinomio cuerpo, naturaleza y divinidad desde la visión cosmogónica del mundo clásico, de la Edad Media, del Renacimiento y de la Era moderna. Este capítulo consta de dos apartados: el primero corresponde a una introducción valorativa de la evolución de nuestro objeto de estudio y el otro (2.1) trata el tema del cuerpo como metáfora del dolor humano en Trilce y en Donde todo termina abre las alas. Las imágenes corporales de los poemas que estudiamos se enfocan en una sexualidad cósmica que apunta hacia el misticismo en el caso de Vallejo y a la total soberanía humana en el caso de Varela, que tiene una visión agnóstica. Las partes del cuerpo que estos poetas subrayan representan la inteligencia y la emancipación humana. En la fragmentación corporal del *corpus* poético vareliano observamos una correspondencia subversiva entre la carne y el sexo y una visión animalesca del ser humano, entre otras cosas. Estos escritores honran el sexo femenino y sus sujetos poéticos sufren, en ocasiones, una metamorfosis genérica. Estos vates, por lo general, no enaltecen la belleza ni el erotismo del cuerpo humano, pero acentúan la capacidad de dolor y la sexualidad de éste.

En el tercer capítulo “Memoria empírica, poética y fantástica en el registro literario de César Vallejo y de Blanca Varela,” se consideran las reflexiones en torno a la memoria formuladas por filósofos, místicos, psicoanalistas y otros pensadores y escritores entre los que figuran: Platón (con la tabla encerada), San Agustín (con su metáfora binómica *memoria* y *mente* como un estómago rumiante), Cervantes (con su fascinación por la imaginación o la rara invención), entre otros. El estudio de la memoria poética que realizamos se ha sustentado con los postulados teóricos de Sigmund Freud,

Carl J. Jung y Tzvetan Todorov que nos han permitido explorar la memoria y/o el recuerdo como recipiente fantástico. La memoria y/o el recuerdo de estos autores se conecta con la audacia verbal, las transgresiones lingüísticas y la polifonía hasta alcanzar dimensiones que producen un profundo extrañamiento. Estos escritores utilizan dos términos claves: memoria y recuerdo cuando evocan su mundo empírico y nos parece que esas predilecciones léxicas, además de ser genéricas, tienen relación con el contacto con otras lenguas a las que los poetas estuvieron expuestos.

Las propuestas que he hecho en este trabajo acerca de las tres vertientes temáticas escogidas están formuladas para el debate. Por eso mismo, tengo la esperanza de incentivar con ellas nuevas perspectivas de análisis que propicien hallazgos reveladores en la obra de estos dos grandes creadores.

Finalmente, debo decir que si no hubiese sido por la simiente intelectual que sembraron en mi vida un grupo de profesores insignes entre ellos, Ana Diz (a quien tanto debe mi formación académica); Julio Vélez (crítico español estudioso de la obra de César Vallejo que me habló de la estancia del poeta peruano en España y compartió conmigo momentos inolvidables en el Colegio Mayor en el verano de 1992); Ottavio Di Camillo (que con sapiencia y humanismo hizo amena las lecturas medievales); Lia Schwartz (que me ayudó a penetrar en el barroco español con “agudeza y arte de ingenio” inusual); Isaías Lerner (que compartió, espléndidamente, el rigor y la sobriedad de la investigación metodológica); Raquel Chang Rodríguez (que con dulzura y cariño sin par me alentaba para que concluyera este proyecto) este estudio no hubiese llegado a “buen puerto.”

En acápites separados deben ir los nombres de los profesores: Claudio Guillén y Susana Reisz. El primero, ilustre reducto de la Generación del 27, quien formara parte

del Comité que dirige la presente tesis, me enriqueció enormemente con sus vastos conocimientos y su perspicacia y sensibilidad poética. Tristemente su rotunda partida, el 27 de enero de 2007, le impidió presenciar la culminación de este trabajo. A él mi agradecimiento eterno.

A la segunda, Susana Reisz, a quien estimo de manera muy particular, la conozco desde hace mucho más de una década. A ella le debo, en gran medida, el conocimiento y la pasión que poseo por la literatura feminista. Con ella leí el canon femenino hispanoamericano de los 80s y con ella también empecé a empaparme de las teorías literarias, algunas de las cuales he vertido en este estudio. Su generosidad, su capacidad y su entrega a los estudiantes la hacen merecedora del más alto respeto. Sus invaluable sugerencias y su apoyo, tanto intelectual como afectivo, me fortalecieron enormemente. Ella ha sido mi mayor inspiración en el ámbito humano, pedagógico y académico.

Finalmente, deseo dedicar este trabajo a mi familia en general, y en especial a mi hijo Kelvin Colón y a María Madera, mi madre, que han presenciado mis largas jornadas de estudios. Y por supuesto, mi agradecimiento a Jehová que guió esta investigación.

Capítulo 1. Matices polifónicos en César Vallejo y en Blanca Varela

“Sólo un polifonista como Dostoievski es capaz de percibir en la lucha de opiniones e ideologías (de diversas épocas) un diálogo inconcluso acerca de las últimas cuestiones (dentro del tiempo grande). Otros sólo se ocupan de problemas que pueden ser solucionados dentro de una época.”³

(Mijaíl Mijáilovich Bajtín)

La necesidad de mostrar una arista mayor de la sociedad y el anhelo de una innovación escritural dan origen a la polifonía, distintivo de los escritores excepcionales, como apunta Bajtín. De la misma forma que la Escuela Bauhaus deseaba reunir todas las artes para crear un arte nuevo, la polifonía, escénica, narrativa o poética, busca, entre otras cosas, aunar una multiplicidad de voces para que sus preocupaciones y sus puntos de vistas sean tomados en cuenta. Antes de que continuemos es necesario que definamos nuestro objeto de estudio para este capítulo, así pues, ¿qué es polifonía? Y, ¿cuáles son las ventajas y las desventajas que ofrece para la literatura moderna? La etimología del término nos pone en contacto con el mundo griego y romano e indica que significa muchas voces. El Diccionario de la Real Academia de la lengua registra que polifonía es el “Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su ideal musical, pero formando con los demás un todo armónico”.⁴ Nos interesa señalar el eje semántico de la frase, “un todo armónico”, ya que de su singularidad implícita (*un*) se pasa a una simultaneidad colectiva (*todo*) que busca un equilibrio (*armónico*) que se puede aplicar al balance que debería existir entre la sociedad y los individuos que constituyen las

³ MMijaíl Mijáilovich Bajtín, Estética de la creación verbal (España: Madrid, 1999), 374.

⁴ Diccionario de la lengua española (Vigésima segunda edición, 2001), 1794. Salvo que se indique lo contrario, las definiciones que se citen en este trabajo vendrán de esta fuente.

distintas capas sociales. Dicho esto, conviene ahora prestar atención a las reflexiones teóricas de Bajtín, una de las cuales hemos esbozado en el epígrafe que abre este capítulo. El teórico está elogiando el excelente manejo de la polifonía dostoievskiana, que representó magistralmente los sectores marginados, y puso de relieve la pugna que existe entre ellos y los grupos privilegiados, a través de los “diálogos inconclusos” que sobrepasan el presente y que se enmarcan en ese “tiempo grande” que fue más allá de la generación del escritor. Podemos, entonces, afirmar que la polifonía además de ser una marca de identidad de los *escritores grandes*, como sostiene Bajtín en Estética de la creación verbal, es una señal de democracia y un canal que conduce a la colectividad. Por lo antes dicho no nos sorprende que se escuche una variedad de voces en la producción poética tanto de César Vallejo como de Blanca Varela. Nuestra tarea consistirá en mostrar la función polifónica en los textos que hemos seleccionado para este estudio. Investigaremos los registros comunes a los que esas voces pertenecen y los matices disidentes que las distinguen.

Vallejo y Varela presentan las etapas evolutivas del ser humano a través de una multiplicidad de voces que muestran que lo que le sucede a un individuo le sucede, en mayor o en menor escala, a todos. El sujeto poético de CV y de BV se vale de una heterogeneidad de voces para tratar motivos universales que dejan al descubierto los miedos infantiles, las preocupaciones que aquejan al ser humano, las injusticias sociales y la solidaridad dolorosa que nos unifica. En el *corpus* poético de estos escritores encontramos: una voz autoritaria, una sentenciosa, una dolorosa, una nostálgica, una religiosa, entre otras. En este estudio consideraremos una selección de diecisiete poemas

que ejemplifican esas voces que aparecen en Trilce⁵ de César Vallejo, y en Donde todo termina abre las alas⁶, de Blanca Varela. Nos proponemos explorar las emociones, las corrientes ideológicas, el aspecto morfosintáctico, las notas biográficas y los temas metafísicos marcados por esas voces que nos enfrentan al temor, al dolor, a la soledad, al amor, a la muerte, a la trasgresión de género, a los dogmas, a la ciencia.

Indagando en las voces de estos poemas el crítico Julio Ortega se pregunta, en el prólogo que escribió para Trilce: “¿Quién habla y a quién en estos poemas?” Luego, hace una observación pertinente:

Porque lo notable de ellos es que en la misma elaborada, y muchas veces laboriosa, formulación del poema como una escritura autosuficiente, **se escuchan varias voces inmediatas**, (El subrayado es nuestro) la entonación y el aliento de las hablas de la cotidianidad, cuya textura irrumpe con una vida delicada y firme.

(15)

Queremos señalar que la integración de “...varias voces inmediatas” data del mundo clásico que mostraba el sentir y las opiniones de la muchedumbre a través de los coros. Los escritores modernos, entre ellos, Vallejo y Varela, han usado el dialogismo para lograr que las voces poéticas interactúen a través de registros lingüísticos y de puntos de vista que generan o proponen cambios trascendentales en la humanidad. Las voces de “Trilce III” de CV y de “Crónica” de BV, rompen las fronteras del tiempo cuando reconstruyen la infancia a través de unos niños atemorizados. Vallejo y Varela nos

⁵ Julio Ortega, Ed. Trilce (Madrid: Cátedra, 1998). Salvo que se indique lo contrario, los poemas que se citen en este trabajo vendrán de esta fuente.

⁶ Blanca Varela, Donde todo termina abre las alas (Poesía reunida [1949-2000]. (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001). Advertimos que la autora modificó, en su mayoría, la configuración de los poemas en la obra que estamos considerando y que, a menos que se indique lo contrario, los poemas que se citen en este trabajo vendrán de esta fuente.

sugieren ambiguos estados existenciales por medio de la polifonía. En la primera estrofa de “Trilce III” (Tr. III) se muestra la génesis de un miedo angustioso que emana de la soledad y del tenebrismo que padecen las criaturas:

Las personas mayores
 ¿a qué hora volverán?
 Da las seis el ciego Santiago,
 y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría. (51)

La pregunta:” ¿a qué hora volverán?” es indicadora del terror de las criaturas que se sienten abandonadas en un mundo, el de la noche, que se rige por otro tipo de leyes: las supernaturales, donde todo es posible. La voz infantil es miedosa y rebelde ya que al final dice: “dejándonos en casa a los pequeños,/ como si también nosotros/ no pudiésemos partir...” El niño se siente asustado y abandonado, pero al mismo tiempo muestra una postura desafiante porque se reconoce como un ser libre que puede ejercer el derecho de partir como los adultos. El escritor utiliza una situación específica, una criatura que está en espera de que los padres o los “mayores” regresen. El yo infantil se colectiviza tocando una realidad social conocida al lector que sabe que en miles de hogares, en distintos puntos del planeta, las familias carentes de recursos económicos se ven muchas veces obligadas a abandonar a sus hijos cuando salen a ganarse el sustento familiar. La voz infantil de Tr. III presenta, además, una queja contra los adultos que desatienden, permanente o temporalmente a los pequeños. Queremos apuntar que la esperanza del reencuentro de la voz infantil de este poema con “las personas mayores” se sostiene de una aseveración maternal: “Madre dijo que no demoraría”. La voz infantil

tiene la certeza de que la madre, en poco tiempo, vendrá a su rescate y de que su presencia iluminará ese mundo tenebroso en el cual se encuentra la criatura. Hay un distanciamiento generacional implícito, “Las personas mayores” y un desconocimiento de exactitud temporal, “¿a qué hora volverán?”, que se manifiestan en el desasosiego creado por el peligro representado por la obscuridad. La analepsis le sirve al poeta para volver a su niñez y contarnos, como si el tiempo se hubiese suspendido, del pavor de unos niños que se quedaron solos en el hogar. El miedo recrea el discurso materno en la memoria como vemos en los versos que siguen:

Aguedita, Nativa, Miguel,
 cuidado con ir por ahí, por donde
 acaban de pasar gangueando sus memorias
 dobladoras penas,
 hacia el silencioso corral, y por donde
 las gallinas que se están acostando todavía,
 se han espantado tanto. (51)

Es evidente que la voz infantil, al igual que sus hermanos Aguedita, Nativa y Miguel, había sido atemorizada por esas “*personas mayores*” que le están advirtiendo de algún peligro manifestado en el espanto de las gallinas. Se abre una interrogante, ¿por qué o de qué se espantan estas aves? En la cosmovisión del mundo indígena y en el africano se cree que el sacrificio de la gallina se lleva los males humanos y que son sensibles ante la presencia de seres invisibles a la vista humana. Vallejo está poniendo de relieve que las emociones de los pequeños se ven afectadas por las creencias de los adultos. El poeta

sabe que los dogmas culturales dejan, por lo general, secuelas irreparables en el subconsciente y que de ahí surgen los temores de mañana.

Hemos esbozado la causa del miedo infantil en Tr. III y el propósito del tema, pero, ¿cuáles son los mecanismos semióticos que utiliza el poeta para transmitir esa sensación perturbadora que produce el miedo? Empecemos identificando algunos de ellos: la heteroglosia, los *diálogos inconclusos*, el discurso mimético, y la innovación lingüística. El mimetismo discursivo es un recurso retórico que la voz infantil utiliza cuando dice: “[...] *como debe de ser*” Esas palabras están diferenciando dos mundos, el infantil y el de los adultos, donde el primero es subyugado por el segundo. La frase “*como debe de ser*” indica que los padres someten a los hijos a su voluntad. Sabemos que los pequeños no tienen conciencia de lo que se debe o no se debe ser. No obstante, intuyen que no pueden cuestionar lo que lleve el rótulo “*como debe de ser*” y de esa forma terminan sometiéndose a sus progenitores y aquí surge el condicionamiento humano que el vate aborda. El mimetismo de la voz materna que vemos en Tr. III es el resultado de un subyugamiento. Para comprender el sometimiento de los niños a la voluntad materna, es necesario tener en cuenta que la seguridad de ellos viene, salvo algunas excepciones, de la madre. Ella los ha llevado en las entrañas hasta que alcanzan su formación y desarrollo fetal y, cuando nacen, los amamanta y los cuida de noche y de día. Por eso, se atribuye la autoridad de decirles lo que deben o no deben ser en la vida. Esta imposición, en la mayoría de los casos, deja secuelas que se extienden hasta la adultez. Ese dominio asfixiante se acentúa en unas culturas más que en otras y afecta la personalidad de los hijos y crea desavenencias entre ellos y esos seres que le dieron la vida. En “Trilce LVI” la voz poética corrobora lo antes dicho:

...

El niño crecería ahíto de felicidad

oh albas,

ante el pesar de los padres de no poder dejarnos

de arrancar de sus sueños de amor a este mundo;

ante ellos que, **como Dios, de tanto amor**

se comprendieron hasta creadores

y nos quisieron hasta hacernos daño. (262) (El subrayado es nuestros)

Tr. III y Tr. LVI son dos poemas que anticipan la ideología que el poeta exaltaría en el libro Rusia en 1931 donde se aborda el nuevo orden familiar bolchevique:

El sentimiento paternal o filial es menos egoísta y exclusivo. Un padre es más padre de todos los hijos que del suyo propio únicamente. Un hijo es más hijo de todos los padres que del suyo propio únicamente.... El árbol genealógico ya no es una pirámide jerárquica. Es más bien un gran círculo absolutamente horizontal, integrado por todos los miembros de la sociedad.⁷

La visión ideal de la nueva familia rusa que enaltece el vate tiene marcados ecos platónicos. En La República o el Estado Platón, propone algo muy similar a lo que se registra en la referida fuente vallejana diciendo: “Las mujeres de nuestros guerreros serán comunes todas y para todos; ninguna de ellas cohabitará en particular con ninguno de ellos; los hijos serán comunes y los padres no conocerán a sus hijos ni éstos a sus padres”.⁸ El filósofo propone que la mujer sea compartida para que los hijos resulten comunes. En Rusia en 1931, en cambio, se plantea que los padres sean comunes para

⁷ César Vallejo, Rusia en 1931 3ra ed., cap. XIII (Lima, 1931), 210

⁸ Platón, La República o el Estado Ed. Miguel Candel [457d] (Madrid: Espasa Calpe, 1998), 228.

que los hijos sean comunes. Evidentemente, en la obra de Vallejo se observa un matiz ligeramente distinto del platónico ya que se enuncia que “Un padre es más padre de todos los hijos que del suyo propio únicamente”. En tanto que Platón afirma:” Un hijo es más hijo de todos los padres que del suyo propio únicamente”. En esencia se está proponiendo la colectivización de la familia para romper con la estructura tradicional que afecta no sólo a los individuos sino a la nación. Ambas posturas sustentan la fragmentación del núcleo familiar. Si los padres y los hijos son comunes, entonces, la preocupación del Estado se tornaría igualitaria y esto está en perfecta armonía con el socialismo. La voz del sujeto poético vallejiano aprovecha el discurso platónico y las “*formas sentenciosas del habla tradicional*”,⁹ que surge en la expresión “*como debe de ser*” para promover una nueva concepción ideológica: la fragmentación de la estructura familiar.

La relación entre madre e hijos, en Tr. III, se alimenta de la confianza. Por eso, la angustia de la voz infantil se aferra a la promesa “Madre dijo que no demoraría”. La advertencia materna: “...cuidado con ir por ahí, por donde/ acaban de pasar gangueando sus memorias/ dobladoras penas,...” toca, a través del hipérbaton y de la prosopopeya, una de las vertientes temáticas de nuestra investigación, la memoria, que estudiaremos en el tercer capítulo. La prohibición de ciertos espacios que representan un peligro para las criaturas queda implícita en dicha advertencia y el sometimiento de los chiquillos sale a relucir cuando uno de ellos dice: “Mejor estémonos aquí no más”. La tercera estrofa es un ejemplo magnífico de la fusión discursiva, por un lado habla la voz infantil, y por el otro, la voz de la madre en “*.sin pelearnos como debe de ser*”, que viene de la memoria del pequeño:

⁹ José Miguel Oviedo, ed., César Vallejo Antología poética (Madrid: Alianza, 2001), 14.

Ya no tengamos pena. Vamos viendo
 los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
 con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe de ser: (El subrayado es nuestro)
 han quedado en el pozo de agua, listos,
 fletados de dulces para mañana. (51)

Aludiendo a lo que hemos señalado de la pluralidad de las voces de *Trilce III*, Ortega señala:

...la persona dramática... incluye al yo de la infancia en el yo de la escritura. Este yo del presente escrito reescribe al yo de la voz remota, y lo hace para hacerlo hablar con su saber de equivalencias y precisiones, en la actualidad en que uno es la alegoría (recluso) del otro, y donde ambos se ceden la palabra que los hace.¹⁰

Nos atrevemos a sugerir, a sabiendas de que más de uno considerará esto como un desatino, una disgregación de las voces infantiles y de la maternal de *Trilce III*, porque el texto nos invita a hacerlo a través de los nombres de los hermanos del poeta, para mostrar el discurso mimético e intercalado aquí tratado. La escena imaginaria que proponemos podría ser la siguiente:

Voz infantil vallejana: Ya no tengamos pena. Vamos viendo
 los barcos con los cuales jugamos todo el santo día,

Nativa: han quedado en el pozo de agua, listos,

Miguel: fletados de dulces para mañana,

¹⁰ Julio Ortega ed., *Trilce* 3ra ed. (Madrid: Cátedra, 1998) 54.

Nativa: ¡el mío es más bonito!

Voz infantil vallejana: sin pelearnos,

Mimetización de la voz maternal (posiblemente Miguel por ser el mayor):

como debe de ser

Evidentemente, Vallejo tomó en cuenta que los niños no suelen esperar su turno para hablar, y los adultos, en la oralidad, por lo general, hacen lo mismo. Por eso, para mantener la verosimilitud polifónica las voces están intercaladas. Por lo antes dicho, la disyunción de las voces que hemos hecho más arriba es sólo una forma de mostrar la convergencia polifónica que contiene. ¿Qué decir del léxico que emplean estas voces? La protesta vallejana dice presente en la dialéctica de la amonestación “como debe de ser,” en el término *desagravio* y en los dos últimos versos de Tr. III: “ como si también nosotros/ no pudiésemos partir.” La palabra *desagravio* nos coloca en un campo semántico de referentes amplios e implica que ha habido una ofensa: la de privarle la libertad de partir a los pequeños. La voz poética escoge el sustantivo *desagravio* para hacer hincapié en la injusticia y en el subyugamiento infantil. El uso de ese vocablo no es fortuito, es una huella ideológica en el universo creativo del poeta. El ideal del bienestar común que promueve el socialismo lo percibimos en la producción literaria de Vallejo como una actitud espontánea que se oficializa en 1931 cuando el poeta decide afiliarse al Partido Comunista de España. Volviendo a Tr. III, el cautiverio de los niños, por su progenitora, nos puede parecer contradictorio. No obstante, esto forma parte de las

características de la dialéctica que es la ley universal de desarrollo de la naturaleza, la sociedad y el pensamiento. La paradoja y la fusión de los opuestos son constantes vallejianas que obligan al lenguaje a decir más de lo que literalmente dice e intentan derribar lo incorrecto o injustamente establecido para recrearlo todo en un orden más justo. Por eso, sus poemas son proyectiles conceptuales e ideológicos. José Miguel Oviedo sostiene que en “*Un hombre pasa con un pan al hombro...*” se hace una aplicación sutil de los términos de la dialéctica marxista. Notamos que el vate escarba, une y fragmenta el lenguaje para que broten palabras nuevas que estén a tono con las corrientes ideológicas de su tiempo. Entre binarismos (e.g. mayores-jóvenes; ciego-vidente), distintos tiempos y modos verbales (e.g. futuro: Volverán; presente: da, está, infinitivo: pasar, ir, ser; el condicional: demoraría; y el modo subjuntivo: sea) el poeta fabrica una red conceptual para denunciar las deficiencias familiares y sociales.

Hemos indicado, al principio, que la producción poética de César Vallejo y de Blanca Varela guardan estrecha semejanza. Conviene decir que escogimos “Crónica,” un poema espléndido de Blanca Varela del poemario Ejercicios materiales para compararlo con Tr. III porque el paralelismo entre ellos es atrayente. Empecemos anotando las similitudes que observamos: 1) la presencia de una voz y una historia maternal; 2) unos niños atemorizados; 3) la casa como espacio escénico; 4) la noche circundando los hechos; 5) un peligro acechando a las criaturas; 6) el uso de sustantivos propios con connotaciones bíblicas; 7) crueldad maternal implícita en uno, y abierta en el otro; y 8) una sintaxis violentada.

¿Qué podemos decir de la crónica?

Una crónica, de acuerdo a la Real Academia Española, es una historia en la que se observa el orden de los tiempos. La connotación que hemos citado encaja perfectamente con el contenido del poema porque tiene una historia latente que va poco a poco aflorando mientras avanza. La etimología de la palabra crónica viene del latín y del griego. Varela nos ofrece una crónica que consta de diez (10) instancias o tiempos, escritos, principalmente, en versos de arte mayor cuyo ritmo, melodía y compás musical se logran particularmente con la rima asonante y la duplicación. Las figuras de pensamiento por excelencia que utilizan Vallejo y Varela, en los dos poemas que estamos considerando, son la metáfora y la hipérbole, amén de otros recursos retóricos entre los que podemos mencionar la antítesis, las construcciones paralelísticas y la ambigüedad. La voz poético-narrativa que cuenta los sucesos va cambiando de registros temporales y temáticos a la vez que comparte las escenas histórico-dramáticas con otras voces, entre las que se encuentran la de una madre-mujer histérica y una presencia o voz silente, la del abuelo. Refiriéndose a “Crónica” Susana Reisz anota que la autora “dramatiza la tragedia colectiva de la Conquista y el genocidio fundador de la identidad peruana valiéndose de una polifonía caótica, en la que sobresale la voz andrógina de una *mater terribilis*,...”¹¹ Coincidimos, en parte, con la lectura de Reisz. No obstante, queremos señalar que el texto pide una lectura que va más allá de la identidad peruana porque apunta hacia las creaciones del inconsciente colectivo en el plano de la historia universal de la humanidad, como veremos más adelante.

¹¹ Susana Reisz, “En el principio fue la palabra de Blanca Varela (fragmentos de una historia literaria reciente)” *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, ed. Dreyful, Mariela y Silva Santisteban, Rocío. (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007), 368-369.

Empecemos apuntando que la primera parte del poema se inicia con una teatralidad impactante y con una resolución perturbadora: “ a palos los mataré niños míos. advierte, delira, musita,...” La voz maternal lanza una sentencia de muerte y los labios que la pronuncian son los de una mujer cuya presión emocional la tiene al borde de la locura y del *delirio*. La responsabilidad de los hijos se manifiesta en un estallido emocional que raya en la demencia. Los planteamientos de Sigmund Freud y de Jacques Lacan sobre la histeria femenina nos servirán para descodificar los enigmas del texto. La simbiosis madre-mujer del poema nos hace recordar dos preguntas canónicas: “¿qué quiere una mujer?”, formulada por Freud, y “¿qué desea una mujer?” formulada por Lacan. El psicoanálisis concibe a la mujer a partir de esas dos interrogantes. Conviene recordar que en sus reflexiones teóricas Lacan logró separar a la mujer de la madre, lo cual fue ignorado por Freud. La ferocidad de la protagonista en este texto nos lleva a la pugna que existe entre su “lado” madre y su “lado” mujer que aborda Colette Soler¹² cuando trata las diferentes dimensiones de la madre: su lugar en el inconsciente, su relación con los objetos –de deseo, de goce-, el amor, y la angustia de la madre. Esos matices de tensión entre el “lado madre” y el “lado mujer” de lo femenino se presenta en la primera parte del poema “Crónica”:

I

a palos los mataré niños míos.” Advierte, delira, musita,
 mientras sacude soleada melena y albiceleste gualdrapa.
 con leve mano descubre el seno por donde mana sólida vía
 láctea, llenando la noche del tiempo con dolorida luz re-

¹² Colette, Soler, What Lacan said about women: A Psychoanalytic Study. Trans. John Holland. New York: Other Press, 2006.

dentora.

uno, dos, tres golpes en la piedra bastan y sobran. el alma
 se desnuda frente a la carne celestial. el ovillo de fuego
 rueda y el azar teje y desteje el lienzo original. tálamo
 de nieve para escribir con la primera sangre el nombre.
 como todas las cosas la forma vendrá después.
 ungida. (188)

Notamos, además de la paranomasia¹³ (e.g. soleada, sólida), una ambigüedad entre lo que dice esa voz trastornada por las circunstancias y en lo que guarda en el inconsciente donde aflora el cariño y la ternura implícita en la frase: “niños míos”. El narrador heterodiegético, o el/la cronista, nos muestra a una madre que está amamantando a una criatura “con leve mano descubre el seno por donde mana sólida vía/ láctea, llenando la noche del tiempo con dolorida luz redentora” y que al mismo tiempo tiene que estar pendiente de unos niños que andan haciendo travesuras. Advertimos en los siguientes versos: “con leve mano descubre el seno por donde mana/ sólida vía láctea, llenando **la noche del tiempo** con (las negritas son nuestras)/ dolorida luz redentora” que el momento del día que provoca el iracundo estado de ánimo en la mujer es la noche. Es interesante destacar que tanto en Tr III como en “Crónica”, la obscuridad cambia o afecta la condición emocional de los personajes poéticos. Sin embargo, hay que apuntar que en el poema de Vallejo las tinieblas generan miedo; en Varela, en cambio, engendran ira. La “...dolorida luz redentora” introduce un reproche al rol de la mujer confinado, desde

¹³ La paranomasia consiste en utilizar vocablos de igual o parecidos sonidos, pero con distinta significación, como por ejemplo: soleada –sólida, para captar la atención sobre algo y para aumentar la sonoridad en el verso o en la prosa.

una perspectiva cristiana, a dar a luz para redimir al mundo: “dolorida luz redentora” lo cual la conduce hacia la histeria lacaniana. La situación de la mujer poética evoca las palabras de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti: “Nada hay más despiadado para una mujer que su sexo”.¹⁴ La postura ideológica de la voz de la protagonista de esta crónica rompe con el esquema del “sexo débil” impuesto por el sistema patriarcal cuando dicta la sentencia de muerte de sus hijos. Majaíl Mijáilovich Bajtín sostiene que:

...el autor es el que da el tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo suyo, a todo suceso de su vida, a todo acto suyo, a sus pensamientos, sentimientos, igual que en la vida real evaluamos cualquier manifestación de las personas que nos rodean, pero en la vida tales reacciones son de carácter suelto y vienen a ser precisamente reacciones a algunas manifestaciones aisladas y no a la totalidad de una persona dada; inclusive allí donde ofrecemos una definición completa de una persona y la definimos como buena o mala, egoísta, etc., las definiciones expresan una postura pragmática y vitalista...; finalmente, nuestras definiciones son impresiones eventuales de una totalidad, o una mala generalización empírica; en la vida real no nos interesa la totalidad de la persona sino actos aislados suyos, que de una u otra manera nos importan (Bajtín, 13).

Blanca Varela no sólo define a su personaje poético, como señala Bajtín, sino que al mismo tiempo nos incita a hacer lo mismo. Partiendo de una reacción del sujeto poético y de los sentimientos que emanan de sus palabras terminamos con una generalización que nos servirá para evaluar, definir, y entender a otras mujeres en igual situación. A *priori* podríamos decir que es una mala madre-mujer porque quiere matar a sus hijos y esto está en total desacuerdo con nuestra noción maternal. Sin embargo, cuando

¹⁴Juana Manuela Gorriti, Sueños y Realidades (Buenos Aires: Casavalle, 1865).

evaluamos el estado emocional conjuntamente con las presiones sociales que el rol de madre impone a saber: abnegación, paciencia, vehemencia, tolerancia, sacrificios, bondad, amor, etc., nos vemos obligados a modificar el enjuiciamiento y aquí emerge la actitud feminista de la poeta: le da voz a esas mujeres que en igual circunstancia no son capaces de expresar lo que sienten por temor a que las juzguen como madres malas. Esas palabras hirientes al oído son el estallido de liberación que da paso a la catarsis.

Hemos de apuntar que los niños de Tr. III son los protagonistas del poema; los de “Crónica” son el motivo; la protagonista es una madre asediada por la crisis del posparto y por las múltiples tareas hogareñas, entre ellas, la de cuidar a esos niños que quiere matar a palos. La intertextualidad,¹⁵ término que fue acuñado por Julia Kristeva, asoma en la primera parte en el “...tejer y destejer del azar “ que tiene ecos de la *Odisea* homérica y que nos recuerda a Penélope, personaje de la obra citada, tejiendo y destejiendo para evitar la posibilidad de escoger a un nuevo esposo. El espacio escénico de Tr III y de “Crónica” es la casa, centro de una de las instituciones sociales más antiguas, la familia. La casa puede tener varias interpretaciones simbólicas dependiendo de la lupa cultural que usemos y *El diccionario de símbolos* de Cirlot nos da algunas de ellas.

¹⁵ Julia Kristeva esbozó el concepto de intertextualidad en los años 70 para indicar que los textos futuros son un diálogo de otros textos que les anteceden y que se muestran de forma reconocible, como en ese *tejer y destejer*, que evoca el texto homérico, o en forma de palimpsesto en ese verso de Pablo Neruda que aparece en la novena parte de la *Crónica* de Blanca Varela. En palabras de Kristeva “inter-textuality denotes this transportation of one (or several) sign system (s) into another; but since this term has often been understood in the banal sense of ‘study of sources,’ we prefer the term transposition because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of the Thetic-of enunciative and denotative positionality. If one grants that every signifying practice is a field of transportations of various signifying systems (an inter-textuality), one then understands that its ‘place’ of enunciation and its denoted ‘object’ are never single, complete, and identical to themselves, but always plural, shattered, capable of being tabulated. In this way polysemy can also be seen as the result of a semiotic polyvalence-an adherent to different sign systems’, “Revolution in poetic language Trans. Margaret Waller (New York: Columbia UP, 1984) ch. 8, 59-60”. Las reflexiones teóricas de Kristeva acerca de la *inter-textualidad/ transposición* nos ayudan a entender el rol que juegan las lecturas en la vida de un escritor y que pueden aflorar en cualquier momento en su producción .

Consideremos la que nos lleva por el camino del psicoanálisis por ser la que se ajusta a nuestro análisis:

Nevertheless, the house as a home arouses strong, spontaneous associations with the human body and human thought (or life, in other words), as has been confirmed empirically by psychoanalysts. Ania Teillard explains this by pointing out that, in dreams, we employ the image of the house as a representation of the different layers of the psyche. The outside of the house signifies the outward appearance of Man: his personality or his mask. The various floors are related to the vertical and spatial symbols. The roof and upper floor correspond to the head and the mind, as well as to the conscious exercise of self-control. Similarly, the basement corresponds to the unconscious and the instincts (just as sewers do, in symbols pertaining to the city). The kitchen, since this is where foodstuff is transformed, sometimes signifies the place or the moment of psychic transmutation in the alchemical sense. The intercommunicating rooms speak for themselves. The stairs are the link between the various planes of the psyche, but their particular significance depends upon whether they are seen as ascending or descending. Finally, there is, as we have said, the association of the house with the human body, especially regarding its openings, as was well understood by Artemidorus Daldianus.¹⁶

Si la parte exterior de la casa representa la apariencia externa del hombre, como sostiene el psicoanálisis, entonces inferimos que el interior representa las emociones, los sentimientos, los sueños y las frustraciones del hombre, en síntesis: lo emocional y lo verdadero. La acción de Tr III se desarrolla en el interior de una casa, aparentemente

¹⁶ J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols* 2nd ed. (New York: Vail-Ballou Press, 1971), 153.

normal, que carece de la protección materna, en tanto que la de “Crónica” posee una anomalía un tanto fantástica porque no tiene paredes y está llena de dudas y de obscuridad. El teórico Tzvetan Todorov esbozó una definición para determinar la presencia de lo fantástico la cual consideramos a continuación:

Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario, y estos últimos merecen algo más que una simple mención.¹⁷

Para el crítico lo fantástico incluye duda, temor y vacilación y eso es precisamente lo que provoca la casa fantasmagórica que describe la voz poética. El espacio escénico de “Crónica,” es fantasmal y misterioso. Queremos aclarar que el canon, de la literatura fantástica se compone de prosa. Sin embargo, en poesía no se han hecho estudios sustanciales para explorar lo fantástico en este género, lo cual no significa que no haya textos poéticos con características fantásticas, “Crónica,” por ejemplo. La sexta estrofa, como veremos, se ciñe al enunciado de Todorov:

6

un hogar seguro en el desierto. la sólida casa de la duda no
tiene paredes. se llama así. solamente casa. solamente
desierto. corral a la intemperie. noche infinita en la
sentina del tiempo. (190)

La construcción fantasmagórica de la casa indica que es: 1) “sólida de duda”; 2) que no tiene paredes; 3) que es desierto; 4) que es corral a la intemperie y 5) que es noche infinita en la sentina del tiempo. Aquí vemos, primero que “hay un sentido que desborda

¹⁷ Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica Trad. Silvia Delpy (México: Premia, 1980), 24.

el uso del objeto”,¹⁸ como diría Roland Barthes, y segundo, que el diseño del objeto casa está “...en el límite fluctuante entre lo “maravilloso” y lo “extraño”. La base de esta casa es una red conceptual que construye una historia que forma parte del “tiempo grande” porque es “...noche infinita en la sentina del tiempo” y esto es parte de los “sucesos imposibles de explicar por las leyes de nuestro mundo familiar,” como apunta Todorov. De pronto, perdemos la certeza de si ese híbrido es realmente una vivienda y la duda aflora ante la metamorfosis que experimenta el objeto que se va tornando en algo extraño, en algo que no se ajusta a nuestra realidad codificada de casa. Observamos un matiz diferencial en el espacio de acción de estos textos ya que en uno las criaturas se encuentran bajo peligro por la ausencia de la madre y en el otro están amenazados por su presencia lo cual resulta paradójico.

Blanca Varela, al igual que César Vallejo, manifiesta los tormentos y las angustias humanas desde el seno familiar. Detrás de Tr. III y de “Crónica” se yergue una propuesta de cambio que da paso al irracionalismo, al lirismo individualista. Varela niega, en una entrevista que le hizo Alfredo Matilla titulada “Odio todo lo que tenga que ver con el éxito y con el poder”,¹⁹ que su poesía sea social diciendo: “Tampoco me ha interesado nunca la poesía social”. Sin embargo, su producción literaria, a nuestro juicio, contradice esa aseveración. En la misma fuente la poeta afirma: “Mi poesía es como una introspección, un análisis constante de las emociones”. En esto último estamos de acuerdo. En efecto, las emociones afloran en sus textos y el poema que consideramos no es la excepción. Es preciso decir que Varela es una mujer de vanguardia que utiliza

¹⁸ Roland Barthes, *La aventura semiológica* Trad. Ramón Alcalde. (Buenos Aires: Paidós, 1993), 247-248.

¹⁹ Alfredo Matilla. Entrevista. “**Odio todo lo que tenga que ver con el éxito**” *El País*, Madrid, 21 de julio de 2001. Enero 29, 2007 <<http://www.elpelao.com/letras/3060.html>>

“Las tretas del débil” planteadas por Josefina Ludmer. En efecto, en la entrevista que hemos mencionado la poeta usa magistralmente “las tretas del débil” para resaltar, ingeniosamente, el egocentrismo de Szyszlo, su ex-marido, diciendo: “... Pero en la pareja era él el artista, yo siempre estaba en un segundo plano, porque yo misma me sentía así. Él tenía su estudio, sus pinturas, sus lienzos, y yo con un lápiz y un papel pequeñito en cualquier rincón tenía suficiente”. Las palabras de Varela revelan una aparente sencillez y una humildad que desvelan una lacerante protesta feminista. Varela, al igual que Sor Juana Inés,²⁰ emplea la falsa modestia como estrategia de combate y denuncia, sin denunciar, que cuando estaba casada vivía bajo el egocentrismo de su ex-marido. Además, los elogios que le hace a Szyszlo nos llevan a Quiela,²¹ personaje de una de las obras de Elena Poniatowska. En “Crónica” hay una situación de angustia que se percibe también en otro de sus poemas, “Ternera acosada por tábanos”. En efecto la hay, y es que la voz de esta escritora es profundamente angustiada tanto en la palabra escrita como en la oralidad. El Fondo de Cultura Económica del Perú realizó una grabación de la poeta de Canto villano que tituló “Colección entre voces” y en ella escuchamos una voz entrecortada, nostálgica y un tanto asustada que destila angustia y dolor. Susana Reisz identifica en Varela “Un dolor que no acepta designaciones,...cuanto más hondo es el dolor del que nace su palabra poética, tanto más su dicción elude el

²⁰ En las palabras de la poeta escuchamos la resonancia de la respuesta que le dio Sor Juana Inés a Sor Filotea para dejar en evidencia un falso sometimiento patriarcal.

²¹ A través de Quiela, la protagonista del epistolario titulado, Querido Diego te abraza Quiela, la escritora, Elena Poniatowska, hace que los lectores ya sean hembras o varones, vayan censurando y rechazando, a medida que avanzan en la lectura, esa forma de querer masoquista, baja en autoestima, patrocinada e institucionalizada por el sistema patriarcal. El amor enfermizo que sintió Quiela y que corresponde a la realidad sentimental del pintor, la lleva hasta la autohumillación y aquí es donde vislumbramos los ecos de ese personaje con las palabras de Varela. La indiferencia de Diego en la obra muestra el lado cruel e inhumano del hombre que vive un romance y que luego abandona a la mujer sin tener en cuenta ni importarle el estado emocional en que la deja.

transitado lugar de lo sublime-patético”.²² Hemos de señalar que el dolor en la poética de Varela es estoico; se sufre y se aguanta con una resistencia desafiante. La voz dolorosa no se compadece de sí misma sino que identifica la causalidad que provoca el dolor y luego cuestiona, con ira y con ferocidad, el poder divino que no hace nada para evitarlo.

La afinidad entre Tr. III y “Crónica” se establece, además de lo que llevamos dicho hasta ahora, por medio de los juegos infantiles que funcionan como un mecanismo de defensa que combate el miedo. Los niños fabrican un mundo de fantasía por medio de los juegos que los distraen mientras los adultos regresan. Vallejo fusiona la imaginación y la realidad como un proceso continuo en el presente y en el futuro de los humanos que los puede salvar o condenar en determinado momento y esto queda implícito en las palabras de la voz infantil cuando dice: “han quedado en el pozo de agua, listos,/ fletados de dulces para mañana”. En Tr. III los niños dan rienda suelta a su imaginación fantaseando con barcos llenos de golosinas que compiten entre sí. La fantasía y el juego se retomarán en ese futuro inmediato indicado por el adverbio de tiempo *mañana* como vemos a continuación:

Ya no tengamos pena. Vamos viendo
 los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
 con los cuales jugamos todo el santo día,
 sin pelearnos, como debe ser:
 han quedado en el pozo de agua, listos,
 fletados de dulces para **mañana**.(51)

²² Susana Reisz, “Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio” *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* ed. Mariela Dreyful y Rocío Silvia Santisteban (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007), 269-278.

Como vimos, en los versos que acabamos de citar, los seres humanos, por lo general, no funcionan adecuadamente sin la compañía de alguien que les pueda brindar apoyo, cariño y seguridad; por eso, cuando los niños se sienten solos o amenazados por algún peligro buscan amparo en un juego, producto de su imaginación. La obscuridad y la soledad producen un miedo en los pequeños que puede llegar a convertirse en fobia. Veamos lo que dice Sigmund Freud al respecto:

The first phobias of situations in children concern darkness and loneliness; the former is often retained throughout life; common to both is the desire for the absent attendant, for the mother, therefore. I once heard a child who was afraid of the darkness called out: "Auntie, talk to me, I'm frightened." "But what good will that do? You can't see me;" to which the child replied: "If someone talks, it gets lighter". The longing felt in the darkness is thus transformed into fear of the darkness. ²³

Las investigaciones del psicoanalista lo llevan a concluir que la luz de los niños depende de la compañía de la madre o de alguien que les inspire confianza, "*If someone talks, it gets lighter*". La soledad unida a la obscuridad desata miedos que pueden acompañarnos de por vida, como bien apunta Freud. Vallejo venía de una familia extensa y es muy posible que no recibiera, cuando niño, suficiente atención materna o que la madre lo dejara a cargo de los hermanos mayores cuando salía y eso desataba ciertos temores e inseguridad en él. Es frecuente que el poeta parta de lo empírico para abordar temas universales (e.g. el miedo, el abandono amoroso, la soledad). Trilce III y Trilce XXIII aluden a la niñez del escritor y el sujeto poético se siente abandonado por la

²³ Sigmund Freud, A General Introduction to Psychoanalysis by Sigmund Freud, M.D., LL.D. (New York, 1924), 416-417.

ausencia materna. En el primero está asustado y en el segundo nostálgico: “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos/ pura yema infantil innumerable, madre.” La figura de la madre es imponente y eso queda implícito tanto en el sustantivo “Tahona”²⁴ como en el adjetivo, “estuosa”. El registro lingüístico en Trilce XXIII cambia, indicando, a través de los vocablos: “madre” y “mamá,” que existe una correspondencia directa entre el recuerdo infantil y el adulto, lo cual confirma lo que sostiene Kristeva de que “el sujeto poético es siempre semiótico y simbólico”.²⁵ Advertimos una presencia silenciosa y metafísica de la madre a la que la voz poética insta a hablar cuando dice: “¿di, mamá?” La interrogante anhela una manifestación oral del sujeto ausente porque no se resigna a haberla perdido. Además, su desolación y su tristeza le llevan a comunicarse con la madre muerta para decirle que su abnegación y su deseo de que a sus hijos les fuera bien no fue suficiente, por esto le dice:

...

Tal la tierra oirá tu silenciar,
 cómo nos van cobrando todos
 el alquiler del mundo donde nos dejas
 y el valor de aquel pan inacabable.
 Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
 pequeños entonces, como tú verías,
 no se lo podíamos haber arrebatado

²⁴ Tahona significa panadería.

²⁵ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* Trans. Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1984), 1, 24. En la referida fuente Kristeva apunta algo revelador concerniente al sujeto poético cuando dice: “Because the subject is always both semiotic and symbolic, no signifying system he produces can be either ‘exclusively’ semiotic or ‘exclusively’ symbolic, and is instead necessarily marked by an indebtedness to both.”

a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿di, mamá? (130)

La partida definitiva de la progenitora hace que la voz adulta se infantilice (como los niños de Tr III) y que se sienta un tanto perdida en un mundo ingrato e indolente donde la gente le va cobrando día a día, la existencia. Hay un reproche implícito cuando dice: "... nos van cobrando todos/ el alquiler del mundo donde nos dejás/ y el valor de aquel pan inacabable..." porque un hijo sin su madre está a la merced de los demás que se vuelven en su contra porque no tiene quién lo defienda. En este poema, como hemos señalado, la voz infantil también hace un reproche similar al de antes: "dejándonos en casa a los pequeños,/ como si también nosotros/ no pudiésemos partir".

Retomemos el análisis de Tr. III y de "Crónica" teniendo en cuenta las investigaciones del psicoanálisis que sostienen que algunos adultos y algunos niños se refugian, por distintas causas, en un universo cargado de fantasía donde convergen los amigos reales y los imaginarios y los vivos y los muertos ("¿di, mamá?"), para combatir la soledad, los temores y los fantasmas. Tanto Vallejo como Varela aluden, en los poemas que estamos considerando, a la fertilidad de la imaginación infantil por medio de un juego. En Tr. III los niños juegan con barcos "fletados de dulces para mañana..." En "Crónica" escuchamos el mandato mágico "...ábrete sésamo. papiro. página. ábrete"..., que nos coloca en el mundo de un cuento árabe, "*Alí Babá y los cuarenta ladrones*". El precepto activa la memoria edénica: "... uno, dos, tres golpes en la piedra bastan y sobran. el alma/ se desnuda frente a la carne celestial. el ovillo de fuego/ rueda y el azar teje y desteje el lienzo original..." y apunta también a la candidez de la idea del Paraíso implícita en el *lienzo original*. El proyecto de Blanca Varela en este texto es ambicioso

y toca dos planos: el terrenal y el celestial. La voz poético-narrativa nos presenta el marco empírico de la protagonista en la primera escena. El léxico posee una fuerte connotación religiosa y una intención desacralizante que se cristaliza en los binarismos y en las antítesis (“luz redentora, carne celestial, lienzo original, divino aderezo, firmamento crujiente, ángeles barbados, azaroso cielo, gran creador, temor de dios, pobre pecador, adán y eva, noé, abraham, david y jesucristo, ánima, alma, clavos, ungida, ” etc.) La voz de la protagonista se escucha solamente en dos ocasiones en este poema, en la primera escena, cuando formula la sentencia, y en la décima parte, cuando la vuelve a reiterar destacando su iracundia. La clave del desequilibrio emocional de la madre poética aflora en el trabajo que realiza: “con leve mano descubre el seno por donde mana/ sólida vía Láctea, llenando la noche del tiempo con/ dolorida luz redentora.” La antítesis de la “dolorida luz redentora” apunta hacia el texto bíblico que registra la sentencia o maldición divina que cayó sobre la mujer después de la rebeldía de Eva: “A la mujer dijo:” Aumentaré en gran manera el dolor de tu preñez; con dolores de parto darás a luz hijos”, y tu deseo vehemente será por tu esposo, y él te dominará”.²⁶ En este contexto la “dolorida luz redentora” formula una queja contra esa sentencia. En la tercera parte de la “Crónica” los “ángeles barbados” critican mordazmente la condición de la mujer condenada a realizar las labores domésticas, implícitas en “el estigma del ajo...”, bajo un sistema, patriarcal-capitalista, injusto que aflora en “el beso capitoso y marica”:

3

arriba hay ángeles barbados que preguntan al viento qué
poseen bajo el azaroso cielo (a más de tierra entre las

²⁶ Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras (New York: Watchtower Bible and Tract Society, 1987), Gen. 3. 6. Los textos bíblicos que citemos vendrán de esta edición.

uñas y el estigma del ajo en el beso capitoso y marica). (189)

El antagonismo entre las creencia religiosas y los instintos humanos va en *crescendo* en la producción poética de Blanca Varela. El epíteto *capitoso*, que describe al sustantivo *beso*, posee una carga polisemántica. *El beso capitoso* lo podemos tomar como un aforismo que crea ambigüedad y perturbación lingüística. *El Diccionario de la Real Academia de la Lengua* nos dice que capitoso significa “caprichoso, terco o tenaz en su dictamen u opinión”. Por otra parte, capitoso puede significa dinero o algo importante. La ambigüedad, la irreverencia y los contrastes forman parte de un proyecto agnóstico que desmiente la creación divina al afirmar que el paraíso ha sido inventado por el hambre y no por Dios. Adolfo Castañón apunta que:

La poesía de Blanca Varela está recorrida infatigablemente por un tren de contrastes (...) no sólo en el plano epidérmico de los conjuntos semánticas sino también y sobre todo en el terreno de las actitudes y del instrumental intelectual y psicológico con que construye el poema.²⁷

Efectivamente, BV lleva los *contrastes* a todas *las actitudes del instrumental intelectual y psicológico* en “Crónica” para impactar de forma insólita al lector. La cuarta parte intensifica el nivel desacralizante al fungir de informante de dios:

4

gran creador el hambre inventa paraísos. los cerdos y los
hijos de los cerdos se vuelven héroes. procrean, asesi-
nan, procrean, los cerdos.

²⁷ Adolfo Castañón, “Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio” prólogo Donde todo termina abre las alas Blanca Varela (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001), 13.

el pasado besa con furia sus lívidos traseros al viento. el
 océano se llena de guiños maliciosos. aquí y allá se abren
 y cierran flores de dudosa espuma.
 canto falaz de la lengua guisada a muerte viva.

ah famélicos glotones vencedores de sirenas.
 ¿qué dicen ellas, qué cantan en el oscuro tránsito del co-
 lon al vacío?

antes que ustedes otros, cruz en ristre, lágrimas negras
 como clavos. temor de dios y hambre. (189)

En primer lugar, se burla de la omnipotencia divina. En segundo lugar, le quita el mérito de la creación y lo presenta como a un ser desinformado de la realidad humana. En el poema el hombre hambriento es el poderoso porque puede inventar, procrear y aniquilar o asesinar. El dios, en minúscula, de estos versos no tiene control sobre el destino del ser humano. La rebeldía de la voz poética viene del hecho de que la humanidad vive en un caos donde “los cerdos y los hijos de los cerdos se vuelven héroes. procrean, asesinan, procrean, los cerdos..” y el “gran creador” no hace nada para remediarlo. La historia peruana forma parte, como hemos dicho anteriormente, de la temática de este poema; en los versos que acabamos de citar, se alude a los conquistadores españoles, liderados por Francisco Pizarro, que en nombre de la fe cristiana, con “cruz en ristre,” destruyeron el imperio incaico. La ira de la voz poética asciende y se vuelca contra Dios que permite toda clase de injusticia. Por eso dice:

“...antes que ustedes otros, cruz en ristre, lágrimas negras/ como clavos. temor de dios y hambre.” El dolor, la tristeza, el temor y el hambre, se plantean como sufrimientos eternos y lo advertimos en la frase adverbial “... antes que ustedes otros” y en los símbolos subsiguientes: “cruz en ristre, lágrimas negras/ como clavos”. La voz poética plantea que el problema de la humanidad se reduce a “temor de dios y hambre” y si el Creador permanece ajeno a esos males, entonces el ser humano debe zafarse de ese *temor de dios* y de esa “hambre” de él. El planteamiento se torna mordaz en la siguiente estrofa:

5

numerados, entre dos páginas sus nombres son polvo
 amarillo en los dedos sigilosos del pobre pecador. pero
 allí están, juntos, marchitos, en el racimo que cae sin sa-
 ciar labios ni preguntas.

adán y eva. noé. abraham. david y jesucristo.

rancias criaturas del museo del ánima. (189-190)

La irreverencia alcanza su punto culminante con el epíteto del “ pobre pecador” que alude a Jesucristo convertido en Atahualpa,²⁸ último emperador inca que deja caer el libro sagrado antes de su prendimiento. La voz poética le resta poder e importancia al Hijo de Dios cuando lo compara con el personaje histórico. La unión racial y la simbiosis religiosa se presentan como algo desagradable y mortífero y esto aflora cuando la voz poética dice: “...pero allí están, juntos, marchitos, en el racimo que cae sin saciar labios ni

²⁸ Atahualpa soberano inca (1525-1533) hijo menor de Huayna Cápac y último emperador de Perú. Pugnó con su hermano Huáscar, a quien venció, por la herencia de su padre. Fue apresado en Camajarca por los españoles y ejecutado por orden de Francisco Pizarro.

preguntas.” La falta de comunicación en el mestizaje queda de manifiesto en el “racimo que cae sin saciar labios ni preguntas.” Queda claro que esa unión no permite el diálogo. Además, “...el racimo que cae...” marca el inicio del subyugamiento. “El racimo que cae” es ambiguo y en términos bíblicos equivale al árbol del conocimiento de lo bueno y de lo de malo, o podría referirse a una metáfora que alude a los genitales masculinos, pero con una dosis de humor implícita en el término “cae”. La correlación que se establece entre lo terrenal y lo celestial rompe la jerarquía entre lo uno y lo otro y se indica por medio del uso de las minúsculas en los sustantivos propios que colocan a los personajes bíblicos y a los terrenales en el mismo plano como vemos a continuación: “adán y eva. noé. abraham. david y jesucristo./ rancias criaturas del museo del ánima.” La desacralización de esos portentos, que aparecen como figuras *rancias*, es decir, obsoletas y sin vigencia, dignas de ser encerradas en el *museo del ánima* van más allá del límite del desafío. Las construcciones binarias que se conectan con lo connotado y denotado de los nombres de esta estrofa construyen imágenes genérico-culturales, histórico-ideológicas y literal-simbólicas que indican que la configuración del registro histórico-religioso de la cristiandad necesita cambiar urgentemente. Las relaciones polisémicas de las construcciones paralelísticas que estamos abordando nos aproximan a la “semiótica connotativa” definida por Hjelmslev como “una semiótica cuyo plano expresivo es una semiótica”.²⁹ Los códigos genéricos, ideológicos y simbólicos de las imágenes que fabrican los sustantivos de esta estrofa expresan en sí mismos, como dice Hjelmslev, una semiótica.

²⁹ Louis Hjelmslev, “Prolegómenos a una teoría del lenguaje” Trad. Eco Humberto (Barcelona: Labor, 1988), 98.

La séptima estrofa está llena de símbolos que construyen imágenes histórico-religiosas cargadas de un fuerte dramatismo explícito en el término “telón”. Persisten, además, las construcciones binarias:

7

a diestra y siniestra potros y hogueras. cadenas, azufre y

humo.

españa en indias por toda la compañía.

telón. (190)

Descodificar el enigma de este “séptimo rollo” apocalíptico (la séptima estrofa) nos ayudará a entender el proyecto subyacente en esta parte del texto. Los potros, las hogueras, el humo y las cadenas muestran la desarticulación de un orden paradisiaco, el de las “*indias*,” que se perdió cuando éstas se pusieron en contacto con “españa”. “[...] a diestra y siniestra” se profanó lo establecido con la llegada de esos “*potros*” que lo pisotearon todo. La sagacidad de la polifonía del texto se pone de relieve en esta aglomeración de símbolos que desvelan una postura histórico-religiosa que se desliza por cada una de las partes del texto. Los potros, las hogueras, las cadenas, el azufre, el humo, “España”, y las “indias”, son eslabones de una cadena histórica de opresión y maltrato desmesurado implícito en la expresión “a diestra y siniestra”. El azufre, abundante en la corteza terrestre, y el fuego, uno de los cuatro elementos fundamentales de la vida, tienen, bíblicamente, una connotación sentenciosa y destructiva y es significativo que la voz del sujeto poético los use con ese mismo matiz en el poema. Fijémonos en cuatro ejemplos tomados de la Biblia que ilustran el paralelismo que estamos estableciendo:

1) Entonces Jehová hizo llover **azufre y fuego** (las negrillas son nuestras), desde los cielos, sobre Sodoma y sobre Gomorra. (Gen. 19:24)

2) Él hará llover sobre los inicuos trampas, fuego y azufre. (Salmos 11:6)

3) Y ciertamente me pondré en juicio con él, con peste y con sangre; y un aguacero inundante y piedras de granizo, fuego y azufre haré llover sobre él y sobre sus partidas y sobre los muchos pueblos que estarán con él. (Eze. 3)

4) Pero en cuanto a los cobardes y los que no tienen fe y los que son repugnantes en su suciedad, y asesinos y fornicadores y los que practican espiritismo, e idólatras y todos los mentirosos, su porción será en el lago que arde con fuego y azufre. Esto significa la muerte segunda. (Rev. 21:8)

Notamos que el simbolismo de la séptima estrofa se reitera en la octava por medio de una imagen visual violenta que sorprende por la similitud que guarda con las citas bíblicas antes consideradas y en particular con la de Génesis 19:24: “Entonces Jehová hizo llover azufre y fuego, desde los cielos, sobre Sodoma y sobre Gomorra.” En la octava parte de la “Crónica” se muestra el tiempo cíclico de una historia antigua que se vuelve a repetir: “...hoy llueve fuego sobre la vieja *bagdad*”. Con un brindis irreverente se inicia la octava: “salud abuelo. baja la copa, abandona la nave y planta tu/ estandarte, tu verga estéril en el vinoso abismo. no es/ éste el primer viaje ni el último”. Observamos una fusión histórico-metafísica que nos ubica en la génesis de un encuentro cultural que se alude, a través del abuelo. La analogía fálica que se establece entre el mástil y la verga del abuelo apuntan al derrotero de decadencia por donde transita la humanidad. Pongamos de nuevo los ojos en el viaje odiseico que se evoca en la

primera parte en el verso que dice: “[...] y el azar teje y desteje el lienzo original” porque ahora adquiere una dimensión histórica que amerita nuestra atención. El abuelo va, en una *nave* como Carón,³⁰ al encuentro con la Parca. La muerte se plantea aquí como algo natural, por eso la voz poética advierte: “...no es/ éste el primer viaje ni el último...” No olvidemos que la intertextualidad, como hemos indicado, forma parte de la estructura de este texto. El tono irascible se convierte en obscenidad en los versos siguientes: “se viaja en la misma orca indigesta. ajonados todos. Sin/ tuétanos ni risa. hechos mierda. sólo mierda. arrodilla-/da mierda sin sombra”. El lenguaje antipoético y la creación del vocablo ajonados, que procede de un episodio bíblico, Jonás en el vientre de la ballena, se mezcla con una serie de imágenes blasfemas (e.g. “orca indigesta/ arrodillada mierda”) para transmitir una cólera desmedida que abre una brecha prosaica en la poesía, el género más sublime. La idea del viaje mortífero y la impotencia ante esa realidad se aprecian en los versos que dicen: “se viaja en la misma orca indigesta. **ajonados todos** sin (el subrayado es nuestro) tuétanos ni risa. hechos mierda. sólo mierda. arrodilla-da mierda sin sombra”. El malestar y el enojo se intensifican en la reiteración del vocablo mierda que resulta discordante en el entorno poético en que se inserta para acentuar el matiz surrealista en el texto. El prosaísmo de la expresión “*hechos mierda. sólo mierda. arrodillada mierda sin sombra*” da rienda suelta al enfado y abre la brecha de la oralidad y de la subversión creativa. Lo prosaico y lo sublime crean ambigüedad y antagonismo y es una marca estilística y subversiva de los poetas que estamos estudiando. Cabe

³⁰ Carón es el barquero del *Diálogo de Mercurio y Carón*, una obra en defensa del emperador Carlos V, de corte político escrita por Alfonso de Valdés. Carón interroga a las almas que llegan a su barca teniendo en cuenta la exposición del concepto erasmista de la vida y de la religión cristiana. La referencia proviene de Del Río, Ángel *et al* Literatura española Vol. 1 (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960), 279-287.

mencionar que al igual que en “Crónica” en “Trilce I” advertimos también un estado de ánimo alterado que engendra ira procedente a prisión que sufrió el poeta. En cambio, en “Crónica,” las emociones negativas estallan por la pasividad de una divinidad que no hace nada para cambiar el destino de los seres humanos. Estos dos textos tienen un punto de contacto, la defecación. En Tr I se escucha la voz de un prisionero que no tiene tranquilidad ni libertad para realizar una necesidad fisiológica porque debe someterse a un horario arbitrario impuesto por el penal, y la voz del sujeto poético censura la arbitrariedad diciendo:

I

Quién hace tanta bulla, y ni deja
testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano, (43)³¹

La protesta viene por la rigidez del horario que pretende automatizar y colectivizar un acto espontáneo, primario e individual: la deyección. El poeta, según Juan Espejo Asturrizaga, le informó que los gendarmes apresuraban a los reclusos cuando estaban en el retrete, lo cual destaca la degradación a la que eran sometidos los presidiarios. El reclamo se expresa en el enojo inquisitivo y la ambigüedad se manifiesta en la aseveración adverbial: “...en cuanto será tarde, temprano.”

³¹ Juan Espejo Asturrizaga sostiene que Vallejo escribió este poema durante el cautiverio que padeció en Trujillo y dice: “Cuatro veces al día, en la mañana, y en el atardecer, los detenidos en la celda donde estaba recluido Vallejo, eran sacados y llevados a las letrinas. Los guardas que debían cumplir con esta misión, urgían a los detenidos, con lenguaje grosero, a que procedieran con rapidez....” (*César Vallejo, itinerario del hombre*, 123)

Retomemos los hilos de “Crónica” y pasemos a considerar el mimetismo de Dios que realiza la voz del sujeto poético que se diviniza y se toma la atribución de dar órdenes de creación registradas en Génesis.³² Cuando la voz del sujeto poético dice “fiat lux” (hágase la luz) lo cual indica que está participando, como un dios, en la creación universal, entendemos a plenitud por qué le llama Adolfo Castañón “poeta demiurgo”. No podemos dejar de mencionar que el palimpsesto es una estrategia mimética de este texto que recicla uno de los versos del “Poema 20” de Pablo Neruda:

“...

Eso es todo. **A lo lejos alguien canta.** A lo lejos. (las negritas son nuestras)

Mi alma no se contenta con haberla perdido...” (110)³³

Varela lo incorpora en “Crónica” de esta forma: [...] alguien se arrastra bajo el sol y goza/ a nuestro lado. **a lo lejos alguien canta./** (el subrayado es nuestro) ¿llegamos? (50) La polifonía adquiere un toque irónico y la voz narrativa se burla de la consecuencia que trajo la desobediencia femenina en el Paraíso. Por lo de “arrastra bajo el sol y goza a nuestro lado” queda implícito que es la mujer encarnada en serpiente. En la estructura subyacente del poema se plantea que el precio de la rebeldía edénica trajo deleite sexual y el tono burlesco de la escena lo acentúa como una revancha contra el subyugamiento. La mujer rebelde que provoca hecatombes terrenales y celestiales sigue protestando tal como hizo el sujeto poético de Tr. I ante la injusticia del presidio.

La décima y última parte del poema, nos dice que desde “su nube de lodo” la mujer repite: “[...] a palos los mataré niños míos, a palos los mataré”. En “Vals del ángelus” aparece esa misma madre devoradora y asesina cuya conducta irascible nace de una

³² En Gén. 1. 3 dice: “Y Dios procedió a decir: ‘Llegue a haber luz’. Entonces llegó a haber luz.”

³³ Pablo Neruda, Veinte poemas de amor y una canción desesperada (España: Madrid, 1999), 109-111.

incomprensión o maltrato causado por alguien que la induce a ser lo que ella no quiere ser: “...Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a 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....” (99) El agnosticismo en la producción poética de BV insiste en la emancipación del ser humano como vemos en los siguientes ejemplos:

1) terco azul

ignorancia de estar en la ajena pupila

como dios en la nada (106)

Los referentes semánticos que emergen de ese “*terco azul*” nos enseñan que el azul, hermoso y celestial, no sirve para nada si tiñe unas pupilas que no pueden ver la belleza del universo. El “*terco azul*” es entonces, inservible como ese “dios en la nada” que no resuelve ninguno de los problemas de la humanidad. Notamos la sustantivación de un adjetivo (**terco azul**) que tiene una fuerte connotación modernista impuesta por Rubén Darío. De “la ajena pupila” inferimos que alguien ha usurpado algo, en este caso, el no vidente ha impedido que un vidente pudiera sacarle partido a la hermosura del “*terco azul*” alegórico alojado en un lugar equivocado. La voz narrativa lleva la propuesta de liberación religiosa cada vez más lejos y lo vemos en el poema “Cruci-ficción”:

2) ...

hecho a medias

un niño

un dios olvidadizo

lo deja sin corazón

sin hígado

sin piernas para huir

en la estacada lo deja

así colgado en el aire

en el aire arrasado de la carnicería (“Cruci-ficción” de Canto villano, 144)

Es obvio que se está culpando a Dios por no haber hecho nada para salvar a un bebé condenado a la “carnicería” del aborto. La crítica es feroz y mordaz ya que pone en tela de juicio el poder y la sensibilidad divina. La ambigüedad y la irreverencia, como hemos indicado anteriormente, se reiteran en los poemarios de esta autora a través de un juego lingüístico como vemos en el término *Cruci-ficción*. La alteración y separación de la grafía en la palabra *crucifixión* da origen a dos vocablos nuevos que indican que la ficción de la imaginación ha inventado una historia fantástico-religiosa de la muerte en el madero. La ambigüedad del término *Cruci-ficción* reclama el uso de la lógica. Los versos que hemos citado disparan el dispositivo de la ecuación algebraica que dice: Si $A = B$ y $B = C$, entonces A y C son iguales. Si sustituimos las variables por: Si Jesús es el hijo de Dios y Dios es poderoso, llegamos a la conclusión de que nadie puede hacerle daño a Jesús porque Dios lo salva. Sin embargo, la Biblia contradice dicho razonamiento afirmando que Jesucristo murió, después de haber sido crucificado, y que Dios no intervino para evitarlo. Del razonamiento anterior surge otra ecuación: Si Dios no pudo evitar la muerte de su propio hijo, Dios no es poderoso y si no es poderoso no va a poder salvar a los hijos de los hombres. El dictamen de la voz poética sostiene que la mutilación y la muerte de la criatura poética ocurren porque:

un dios olvidadizo

lo deja sin corazón

sin hígado

sin piernas para huir

...

así colgado en el aire (144)

como a Jesús, abandonado a su suerte en el *madero del tormento*.³⁴ La acusación que se formula en esos versos pinta a Dios como a un depredador (“un dios olvidadizo/ lo deja sin corazón/ sin hígado/ sin piernas para huir”) y como a un vil asesino. El sujeto poético nos induce a un escepticismo brutal a través de una desmitificación despiadada.

La blasfemia de la voz poético-narrativa va en *crescendo* como vemos en *Ideas elevadas*:

3) ...

tenemos la lengua dura los devoradores de dios

de ese dios que crece cada noche

con nuestros pelos y uñas

de ese dios aplastable

perecible

digerible (“Ideas elevadas,” 180)

La imagen divina se torna animalesca, como la que vimos anteriormente, y un tanto fantástica porque “...crece cada noche/ con nuestros pelos y uñas”. Imaginar que Dios “crece todas las noches con nuestros pelos y uñas” causa un pavor terrible. Es inconcebible que Dios sea el producto de nuestros pelos y uñas, más aun, que sea un ser siniestro que surge de la obscuridad y de lo onírico. Esas imágenes nos perturban, nos

³⁴ En M. 15. 24-34 se nos dice: “Jesús clamó con voz fuerte:”E-li, E-li, la-ma sa.baj.tha. ni?”, que, traducido, significa: “ Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado”? Las palabras de Jesús estaban, indiscutiblemente, haciendo un reproche.

asustan y nos mueven el tapete religioso que asegura que Dios es amor; es luz; es virtud, y no es ni humano ni mucho menos animal. Los dictámenes emitidos por la voz poética promueven el ateísmo cuando afirma que Dios es “aplastable/ perecible/ digerible”. El proyecto desacralizante persiste en El libro de barro con un toque a veces humorístico que se logra por medio de la ironía y de la sinécdoque que ridiculizan la figura divina definiéndolo como “Día cerrado../. Dueño de su mano, más grande que él”. Luego añade que “ Su tacto enorme tañe los astros hasta el gemido” y con esto lo tilda de verdugo, lo cual altera la noción que tenemos de Él. Del humor y la ironía vareliana dice Carmen Ollé que “para Blanca Varela, la ironía es una máscara. Pero no sólo la ironía, también el humor negro y el escepticismo”.³⁵ En los ejemplos que hemos considerado hasta ahora notamos una profunda aversión y resentimiento contra la figura central del catolicismo, por eso se propone su anulación. En el poema “[La mano de dios es más grande que él, 197]” la imagen Divina, que las distintas voces varelianas construyen, es la antítesis de lo que consideramos divino porque es un Ser indiferente a las necesidades humanas; es un Dios vulnerable y desinformado que no sabe lo que sucede; es un asesino porque no salva a los niños del aborto; es un ser de la oscuridad ya que es un resplandor difunto; y es un dios que no llega cuando se le necesita porque está “Siempre llegando”. En Civilization and its Discontents Freud afirma que: “One can hardly be wrong in concluding that the idea of life having a purpose stands and falls with the religious system”.³⁶ La polifonía vareliana se propone, como seguiremos viendo en otros poemas,

³⁵ Carme Ollé, “El Canto Villano de Blanca Varela” Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela Ed. Dreyful, Mariela y Silva Santisteban, Rocío. (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007), 149.

³⁶ Sigmund Freud, Civilization and its Discontents Trans. Peter Gay. (London: The Standard Edition, 1989), 24.

demostrar que en efecto, como sostiene el psicoanalista, la vida del ser humano no se sostiene del sistema religioso. Dios, en la obra de Varela, no es más que un "balbuceo celeste" como vemos en los versos siguientes:

4)

LA mano de dios es más grande que él mismo.

Su tacto enorme tañe los astros hasta el gemido.

El silencio rasgado en la oscuridad es la presencia de su

Carne menguante.

Resplandor difunto siempre allí. Siempre llegando.

Revelación: balbuceo celeste. (el subrayado es nuestro)

Día cerrado es él. Dueño de su mano, más grande que él. (197)

El libro de barro, cuyo título parte de un principio de creación bíblico que dice:

"Recuerda, por favor, que del barro me has hecho y a polvo me harás volver", (*Job* 10.

9), le atribuye a Dios una amalgama de defectos dignos del más vulgar de los mortales

como vemos en "[Parado, hablando con un dios...]" que transcribimos:

5) PARADO, hablando como un dios, no siéndolo. Ni esa

forma ni esa luz le pertenecen.

Hablando. Soy el dios de un cielo vacío como un hue-

vo vacío. Mi piel el revés del cascarón donde la vida

ardía.

Anótalo en tu libro. Yeso, oro, viejos ocres, luz vertical.

Absurdo fuera no festejar este tesoro. (200)

En esos versos se escucha un dueto formado por la voz del sujeto poético y por la voz de un dios que se auto-define como la nada: “Soy el dios de un cielo vacío como un/ huevo vacío. Mi piel el revés del cascarón donde/ la vida ardía”, —nos dice—. La estela del surrealismo aflora a través de la figura de Salvador Dalí que emerge de ese *huevo vacío*. El poema “[Entre otras cosas dios está allí...]” muestra la soledad (sentado a la diestra de sí mismo) y la impotencia divina (lo creo a imagen y semejanza mía) porque es creado por el sujeto poético a su imagen y semejanza:

ENTRE otras cosas dios está allí, sentado a la diestra de sí mismo. Confundida en el trébol su mano me salva de las llamas.

Dios está allí porque lo creo a imagen y semejanza mía.

Pobre mujer de cabellos tristes que se quita la maldad a puñados y se lava mil veces y es ella misma la mancha indeleble en la hoja del cuchillo. (208)

El reinicio o recreación, incluso de Dios, en la obra de Blanca Varela, lo interpreta Castañón como “...un acto de resistencia al orden convencional y falaz de las palabras” (11), y en efecto así pensamos. Recordemos las palabras de Goethe, *Zahme Xenien IX*: “*He who possesses science and art also has religion; but he who possesses neither of those two, let him have religion!*” (*Civilization 23*). La visión científica que observamos en la poética de Varela toma el derrotero de esa línea filosófica goetheana que hace de la ciencia y del arte su religión.

1.1 Voces dolorosas

Anteriormente hemos señalado que en el corpus poético de César Vallejo y de Blanca Varela encontramos, además de la voz infantil y de la maternal, una polifonía dolorosa que se manifiesta, de forma extraña, a través de un léxico también extraño. En Vallejo la voz dolorosa padece un dolor universal que no discrimina, todos los hombres padecen y sufren. La actitud de la voz dolorosa en la producción vallejana es de combate y el dolor estoico no tiene cabida porque la pasividad se rechaza. La solución para vencer el sufrimiento humano es la solidaridad y la unión. En cambio, las voces del dolor en Blanca Varela, muestran una actitud de desafío y de rebeldía cuyos matices abordaremos más adelante.

Volviendo a Vallejo podemos decir que el poeta aprovecha un fenómeno metafísico-religioso, la muerte y resurrección de Jesucristo, para formular una teoría de unión que puede dominar la muerte. Prestemos atención al siguiente poema donde se esboza lo que acabamos de exponer:

XXIV

Al borde de un sepulcro florecido
trascurren dos marías llorando,
llorando a mares.

El ñandú³⁷ desplumado del recuerdo
alarga su postrera pluma,

³⁷ El ñandú es el avestruz americano.

y con ella la mano negativa de Pedro
 graba en un domingo de ramos
 resonancias de exequias y de piedras.

Del borde de un sepulcro removido
 se alejan dos marías cantando.

Lunes. (135)

El texto empieza con una frase preposicional hecha, “al borde de...” cuyo campo semántico apunta a la fatalidad y connota expresiones como: 1) al borde de la muerte; 2) al borde del suicidio; 3) al borde de la locura; 4) al borde de la desesperación; 5) al borde del abismo, entre otras. “Al borde de un sepulcro florecido” nos dibuja una imagen surrealista discordante que media entre lo grotesco, el sepulcro, que representa la muerte, y las flores que aluden a lo hermoso, implícito en el epíteto florecido. El árbol florecido simboliza la vida y nos ayuda a superar el horror del sepulcro. En este poema percibimos un juego de conceptos que se construyen a base de la metáfora (e.g. sepulcro florido), de la antítesis (e.g. muerte versus resurrección), de la conduplicación³⁸ (“...trascurren dos marías llorando,/ llorando a mares...”), y de la hipérbole (“llorando a mares”). La voz poética logra fusionar sensaciones opuestas de dolor y de placer para provocar un estado de perturbación propio de la muerte y un estado de felicidad, característico de la resurrección o de la vida eterna. En el primer poema de Concierto animal, Varela aborda esas mismas sensaciones antagónicas de placer y de dolor a través del llanto y de una necesidad primaria, el comer:

³⁸ La conduplicación ocurre cuando se repite al comienzo de un verso o de la oración la última palabra de la anterior como vemos en el ejemplo de los versos arriba citados: “...trascurren dos marías **llorando**,/ **llorando** a mares.”

NIÑO come llorando
 llora comiendo niño
 en animal concierto
 el placer y el dolor
 hacen al ángel
 a dos carrillos músicos (221)

La síntesis poética que consideramos plantea que la génesis de lo sagrado, el ángel, procede del placer y del dolor. La analogía entre este poema y Tr. XXIV es sorprendente. Los poetas han utilizado la conduplicación y el llanto como símbolo del dolor y lo musicalizan para resaltar la paradoja del drama humano.

En el poema de Vallejo el predicado transitivo *transcurren*, pide el sustantivo tiempo y no el sujeto compuesto, “dos marías,” que le acompaña. “Transcurren” es una transposición temporal, abstracta, que está tomando el lugar de otras posibilidades verbales: hay, yacen, o se encuentran, por ejemplo. Por lo general, el verbo transcurre se utiliza cuando nos referimos al tiempo (e.g. el tiempo transcurre). El sujeto poético altera, igual que en el texto “Cruci-ficción” de Varela, un suceso religioso: La muerte de Jesucristo, y su iniciativa nos insta a considerar otras versiones de los hechos y otras posibilidades lingüísticas que penetran en un mundo irracional que puede solucionar los males del hombre. El dueto de las “dos marías” tiene dos momentos: 1) el llanto que simboliza el dolor; y 2) el canto que representa la felicidad o la resurrección. Estas emociones antagónicas de sufrimiento y de alegría se reiteran en Vallejo para indicar que nadie debe sufrir ni alegrarse solo. En este texto se formula además, una exégesis de la

resurrección disidente de la tradicional que indica que la vida de Jesús se reinicia lunes y no domingo como sostiene la Biblia. En Man and his Symbols se puntualiza:

But the resurrection of Christ on Easter Sunday is much less satisfying from a ritual point of view than is the symbolism of the cyclic religions. For Christ ascends to sit at right hand of God the Father: His resurrection occurs once and for all.

It is this finality of the Christian concept of the resurrection (the Christian idea of the Last Judgment has a similar “closed” theme) that distinguishes Christianity from other god-king myths. It happened once, and ritual merely commemorates it. But this sense of finality is probably one reason why early Christians, still influenced by pre-Christian traditions, felt that Christianity needed to be supplemented by some elements of an older fertility ritual. They needed the recurring promise of rebirth; and that is what is symbolized by the egg and the rabbit of Easter.³⁹

Vallejo muestra la insatisfacción del día (Domingo) de resurrección que el psicoanálisis plantea. Por eso, cambia el domingo por el lunes y matiza el ritual de la resurrección de Jesucristo al presentar a las dos marías “al borde del sepulcro”. En Vallejo, los lunes representan “...la verdad”, es decir la realidad cíclica laboral que empieza de lunes a viernes, análoga al simbolismo de la religión cíclica que apunta el psicoanálisis. Lo antes señalado se reitera en la primera estrofa de otro poema de Tr. XLIX que de inmediato citamos: “Murmuro en inquietud, cruzo, /el traje largo de sentir, **los lunes/ de la verdad.**” (las negritas son nuestras, 230)

³⁹ Carl G Jung, M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, et al Man and his Symbols (Printed in Yugoslavia: Mladinska Knjiga, Ljubljana, 1970), 108.

Julio Ortega explica ese *lunes* de *Trilce XXIV* diciendo que:

Del poema nace un término: *Lunes* que anida el tiempo mítico de la fábula para dar paso a otra temporalidad, la humana, que se reemplaza con el llanto y el canto, al final de exequias y juramento. La mano de Pedro escribe con la pluma del recuerdo, se nos dice, y de esa escritura necrológica emerge este nuevo día, este lunes del tiempo humano, emblema del sujeto que renace. (en Ortega 137).

Hemos de apuntar que los versos de “Trilce XXIV” han sido comentados por diversos críticos como Juan Espejo Asturrizaga, Antenor Orrego, André Coyné, Juan Larrea, Julio Ortega y José Miguel Oviedo, y cada uno, a su manera, alude a lo obvio: que el poema aborda tres planos, uno existencial, uno religioso y uno metafísico. La crítica ha señalado también que la muerte y resurrección apuntan a lo anecdótico: la etapa de presidio que el escritor vivió. Según Larrea, “El poeta que se sentía muerto, resucita simbólicamente a un tiempo nuevo de carácter existencial.” (en Ortega 136) La interpretación de Larrea resulta verosímil, especialmente si hemos visitado alguna vez una cárcel. Tanto el visitante como el prisionero sienten de pronto que la vida ha cesado; se experimenta una especie de parálisis general, inclusive del tiempo. Se padece una pérdida de identidad que reduce a los individuos a un número y a un constante cateo perturbador.

Pero volvamos a fijar nuestra atención en el poema que estamos estudiando y concentrémonos en las dos “marías”: la madre de Jesús y la Magdalena, que fusionan lo sacro y lo profano. La solidaridad del llanto de las dos mujeres logra vencer la muerte y da paso a la vida. Esta visión filosófica de los efectos de la unión fue también esbozada

en España, aparta de mí este cáliz, en el poema titulado “Masa”. El resultado de la unión es la victoria contra la Parca, como vemos en los versos que siguen:

...
 Entonces, todos los hombres de la tierra
 le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
 incorpórese lentamente,
 abrazó al primer hombre; echóse a andar...⁴⁰ (España aparta de mí este cáliz 281)

De lo considerado hasta ahora podemos decir que las voces dolorosas que escuchamos en Tr. XXIV y en “Masa” combaten el dolor hasta lograr que de él emerja lo más preciado que es la vida y aquí asoma una actitud mística que nos pone frente a un comunista-religioso. La paradoja no deja de sorprendernos. Sin embargo, es evidente en los modelos que hemos analizado que Vallejo era creyente.

Consideremos ahora las voces dolorosas en la producción de Blanca Varela. Empecemos con el poema “Casa de cuervos”. El dolor destila en estos versos y la voz dolorosa se declara infructuosa ante la muerte. El simbolismo se nota desde el título, *Casa de cuervos*, que anuncia el tenebrismo de un momento funesto. El llanto a “mares” del dueto de Tr. XXIV en el poema de Varela es una autorreflexión. Ese “sepulcro florecido” que vimos en Vallejo, aparece en “Casa de cuervos” (Ejercicios materiales 170-172) como un “absurdo vuelo a ras de pantano” que además de ser alegórico presagia la trágica muerte aérea que tuvo el hijo de la poeta. La voz dolorosa se reviste de autoridad divina y se convierte en un dios (como vimos en “Crónica”) cuando dice: “ego te absolví de mí/ laberinto hijo mío”. La absolución y el uso del latín pretenden desvirtuar y desautorizar a Dios. Es interesante destacar que el hijo es una réplica de la voz

⁴⁰ César Vallejo, Poemas en prosa, Poemas Humanos, España, aparta de mí este cáliz ed. Julio Vález (Madrid: Cátedra, 1991), 281.

dolorosa que lo manifiesta diciendo: “pobre pequeño mío/ del que hice este impecable retrato...” El inventario de las marcas de identidad que el sujeto poético registra en la copia de sí misma que el hijo representa:

...

tu nausea es mía

la heredaste como heredan los peces la

asfixia

y el color de tus ojos

es también **el color de mi ceguera**

bajo el que sombras tejen sombras y

tentaciones

y es mía también la huella

de tu talón estrecho

de arcángel[...](170) (las negritas son nuestras)

Las referencias teológicas (e.g. “ego te absorbo, tu talón estrecho/ de arcángel, de los cielos batientes, nada infinita,/ en la gran palma de dios,/... sola y perdida en tu alma,”/ etc.) definen a la voz dolorosa como a una divinidad cuyo hijo es un “arcángel”, que es una de las estirpes más elevadas de las criaturas celestiales. Pero, ¿cuáles son las similitudes que encontramos en la polifonía dolorosa de Tr. XXIV y de “Casa de cuervos”? El dolor, en ambos textos, proviene de la muerte, aunque las actitudes frente a ella son diferentes. En el poema vallejiano la expiración se combate y se vence; en el de Varela se asume como lo incomprensible y como lo irremediable y esto se ve en los versos que siguen: “ porque así es este amor/ que nada comprende y nada puede...” El

dolor que produce la muerte mata al sujeto poético en “Casa de cuervos” (“...dispuesta... a lo que quieras por una mirada tuya/ que ilumine mis restos”) en tanto que en Tr. XXIV el triunfo es un canto que representa la vida que se reinicia un “lunes”. El llanto a coro de Tr. XXIV no arremete contra Dios, más bien utiliza la creencia de un hecho religioso, la muerte y resurrección de Jesucristo, para formular la importancia de la solidaridad ante las adversidades. En “Casa de cuervos” la voz dolorosa ridiculiza a dios por no hacer nada para evitar lo inmutable:

...
 mezclados como se mezclan los sueños
 hasta ese torpe gris que es despertar
 en la gran palma de dios
 calva vacía sin extremos
 allí te encuentras
 sola y perdida en tu alma... (171)

La intención ridiculizante viene de “ese torpe gris que es despertar/ en la gran palma de dios/ calva vacía sin extremos...” El nihilismo divino en el universo poético de Varela es un planteamiento reiterativo y la desacralización forma parte de un juego que utiliza los dogmas de la cristiandad para poner de relieve la candidez y poco fundamento que los sostiene. En la producción poética de Varela se vienen abajo los postulados que afirman que la mano de Dios está en todas partes, que la creación se originó de la nada o que Dios lo ve todo. El sujeto poético se mofa de Dios porque no pudo hacer nada para salvar a su propio hijo ni puede hacer nada por la humanidad. Al final del poema la voz poética está hundida en el abandono y en la tristeza. No obstante, en lo más profundo de su ser desea

que ese “dios” ejerza su poder corrigiendo los entuertos y las desgracias humanas. El dialogismo necrológico en este texto indica que la muerte no deja esperanza de vida como vemos a continuación:

y otra vez este prado
 este prado de negro fuego abandonado
 otra vez esta casa vacía
 que es mi cuerpo
 adonde no has de volver. (172)

Evidentemente, la voz dolorosa se está refiriendo al dolor y al envejecimiento que está experimentando su propio cuerpo y a la salida irreversible del cuerpo del hijo, lo cual se ve como una muerte: “... y otra vez este prado/ este prado de negro fuego abandonado/...” Pero, ¿qué clase de muerte es esta? ¿Física? ¿Moral? ¿Simbólica? Entendemos que a todas y al mismo tiempo es una premonición que tiene la poeta ante el futuro fallecimiento del hijo amado:

...
 y el color de tus ojos
 es también **el color de mi ceguera**
bajo el que sombras tejen sombras y
tentaciones ... (170) (el énfasis es nuestro)

Los versos que transcribimos describen un estado depresivo que hace que el sujeto poético vea la muerte como un acicate o como una seducción que libera al ser humano del dolor. El estado de ánimo alterado metamorfosea los sentidos y las cosas que

terminan siendo lo que no son: la realidad mal cocida; hijo laberinto y la hermosísima distancia del cuerpo amado. Las contradicciones en la obra de Varela reflejan una actitud de valentía vital y una búsqueda, como ella misma lo confiesa en la entrevista que mencionamos anteriormente diciendo: “He aquí lo que he perseguido siempre con la escritura: no evadir la realidad sino explorarla, encontrarle un sentido, convivir con ella, asumirla”. La técnica expresiva de esta poeta llama la atención porque a través de elementos irruptores, de la ironía y del humor negro transmite un dolor, una perturbación y un escepticismo que dan paso a un existencialismo reflexivo y profundo. Ricardo González Vigil sostiene que Varela “despliega un universo asfixiante y amargo, obsesivamente lacerado por el dolor, la muerte, la frustración y la náusea de existir sin vivir cabalmente.” (Vigil, en Ollé).⁴¹ En “Casa de cuervos” notamos que la voz poética se infantiliza un poco a través del uso de la conjunción [y] que le permite acelerar el discurso y acentuar su identidad en el hijo.

⁴¹ Carmen Ollé, “El canto villano de Blanca Varela” *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* Ed. Mariela Dreyful y Rocío Silva Santisteban (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007), 147-156.

1.2 Nostalgias vallejanas

En la producción poética de Vallejo y de Varela existe una voz nostálgica que añora algo que ha perdido o que está a punto de perder. La connotación del término nostalgia incluye una tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida. El relato de Tr. LXIII se configura en base a una imagen fenoménica (nos referimos a la lluvia) que da paso a un estado emocional conducente a la reflexión sobre el exterior y el interior.

LXIII

Amanece lloviendo. Bien peinada
la mañana chorrea el pelo fino.
Melancolía está amarrada;
y en mal asfaltado oxidente de muebles hindúes,
vira, se asienta apenas el destino.

Cielos de puna descorazonada
por gran amor, los cielos de platino, torbos
de imposible.

Rumia la majada y se subraya
de un relincho andino.

Me acuerdo de mí mismo. Pero bastan

las astas del viento, los timones quietos hasta
 hacerse uno,
 y el grillo del tedio y el jiboso codo inquebrantable.

Basta la mañana de libres crinejas
 de brea preciosa, serrana,
 cuando salgo y busco las once
 y no son más que las doce deshoras. (293)

Del cuadro pictórico que ofrece la naturaleza emerge un hecho histórico que se construye con unos códigos ópticos que giran alrededor de un acontecimiento irruptor (la llegada de los europeos a América) que desarticuló la cultura incaica. Los optemas⁴² se fusionan en el marco de construcciones paralelísticas: pelo–crineja, asfalto–brea, óxido–occidente, que nos ponen frente a dos corrientes culturales en pugna: la española y la indígena. La *ékfrasis*⁴³ pictórico-sensorial del sintagma nominal (mañana), en la primera estrofa (“Bien peinada/ la mañana chorrea el pelo fino”) revela una condición depresiva que conduce al sujeto poético hacia la contemplación de sí mismo y de la historia. Lo

⁴² En el ensayo “Intertextualidad heterogénea en el poeta en el campo de Jorge Teillier” Adolfo De Nordenflycht B, el autor, define los optemas como “unidades mínimas de los componentes de una cultura superior responsable del sentido.” Añade, además, que los semas que utilizan los optemas se identifican con el marco de la cultura que sustenta la obra como sentido. Los optemas pueden ser de luminosidad (claridad/ oscuridad), de precisión (nítido/difuso), de cromaticidad (oposiciones basadas en la frecuencia de ondas), de espacialidad (superficie/ límites) y de linealidad (rectas/ curvas/ simples/ complejas, etc.) Adolfo De Nordenflycht, “Intertextualidad heterogénea en el poeta en el campo de Jorge Teillier”, febrero 15, 2007 <<http://www.uchile.cl/cultura/teillier/estudios/6.html>>

⁴³ *Ékfrasis*: En la retórica antigua la *descriptio* o *ékfrasis* es, como señala Barthes (La antigua retórica, B.2.9), “una serie fluctuante de éxtasis”, inserta en un momento en que la *narratio* se suspende y el autor describe un lugar o un personaje. La descripción de un lugar se llama topografía; la de un personaje, si de su físico, prosopografía, si de su carácter, etopeya. La referencia proviene de Angelo Marchese y Joaquín Forradillas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* Barcelona: Ariel, 2000.

antes planteado evoca *La expresión americana*⁴⁴ de Lezama Lima, que expone, entre otras cosas, la relación causa-efecto en el devenir de construir la historia americana a través de la imagen, lo cual pone de lado la búsqueda del sentido y de la causalidad del historicismo, como señala el escritor. Nos preguntamos, ¿qué estaba a punto de perder el poeta que lo entristece tanto y qué lo hace enlazar esa tristeza con un acontecimiento histórico? Posiblemente, en el fondo la voz nostálgica siente que el padecimiento actual que experimenta es, en parte, el resultado de ese suceso histórico que afectó la identidad de la cultura peruana y esa reflexión da paso a lo que Bajtín definió como el sujeto histórico. Lo antes dicho apunta también a los sujetos colectivos o transindividuales abordados por Lucien Goldmann.⁴⁵ De acuerdo a Goldmann, los sujetos colectivos nacen del seno de una formación social en coyuntura histórica, ideológica, política y socioeconómica. En el poema que estamos abordando el sujeto histórico se vale de la lluvia literal y metafórica para pintar un cuadro cromático. “Trilce LXIII” emplea un metalenguaje que expresa la relación del poeta con el mundo desde ciertas conceptualizaciones pictóricas e históricas que permiten la transposición a su mundo interior a partir del significante lingüístico. Juan Espejo Asturrizaga afirma que Vallejo escribió este poema en esos días en que lo perseguía la justicia. La información que nos proporciona Asturrizaga se puede sustentar con las palabras de la voz nostálgica que dice: “Melancolía está amarrada”; es decir, que se encontraba en estado de sitio. El tedio del encierro que iba a padecer en la cárcel física lo presagia el unísono canto del “grillo”. La paradoja entre el presidio y la libertad se advierte en los vocablos “amarrada” y

⁴⁴ Irleamar Chiampi hace referencia a esta observación en su edición crítica de *La expresión americana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 14.

⁴⁵ Lucien Goldmann, Para una sociología de la novela. Trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. 2nda. Ed. (Madrid: Ayuco, 1975).

“libre”. La voz nostálgica se distancia de sí misma, “Me acuerdo de mí mismo “ — dice— y el desdoblamiento produce un salto en el tiempo “...busco las once/ y no son más que las doce deshoras” que indica que se ha trastocado algo importante. Hemos señalado que distinguimos una reflexión histórica que parte de un estado depresivo que se vuelca en el interior de sí en busca, posiblemente, de algo que justifique el sufrimiento personal representado por esa lluvia reiterada. Las imágenes sensoriales, el lenguaje metafórico la lluvia como una cabellera *encrinejada*: “la mañana chorrea el pelo fino/ Basta la mañana de libres crinejas/ de brea preciosa”, la fusión de elementos discordantes y los símbolos hacen que la voz nostálgica diga, sin decir, que su estado melancólico viene de una situación que lo mantiene prácticamente inmovilizado o a raya (“Melancolía está amarrada”). El paisaje grisáceo y lloroso sincroniza con la depresión que el aislamiento circunstancial provoca en el sujeto poético. Las fuerzas antagónicas de los elementos divergentes dan paso a lo que Mukarovsky⁴⁶ llamó la estructura artística que emerge del texto.

La fusión de elementos incongruentes: asfalto, muebles hindúes, oxidente vejez, caballo, astas del viento, grillo, giboso codo y crineja, crean ambigüedad. Otra cosa que llama nuestra atención es la historia soterrada de Tr. LXIII que nos transporta al encuentro de dos continentes que aparecen a través de dos símbolos: las “crinejas de brea preciosa” que alude a la raza indígena y los “muebles hindúes” que aluden a la confusión de Cristóbal Colón que creyó haber llegado a las Indias. La historia se reconstruye a través de los objetos y de las imágenes que tienen como base las oposiciones binarias (“brea preciosa”) En Tr. LXIII lo bello, lo hermoso y lo cautivador

⁴⁶ Jan Mukarovsky, “Sobre el estructuralismo” Escritos de estética y semiótica del arte (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 157-170.

alude a lo autóctono, es decir, a la cultura prehispánica, que a su vez funciona como un catalizador nostálgico que da paso a la creación del discurso poético. La nostalgia es un tema recurrente en la obra de CV y emerge de nuevo en “Trilce IX.”

1.3 Voz nostálgica y desconstrucción del binomio femenino/masculino

El sentir y el decir de las voces de Trilce y de Donde todo termina abre las alas desconstruyen el binomio existencialista femenino/masculino y dan paso a una propuesta neo-humanista y hasta cierto punto, postestructuralista, que, en el caso de Vallejo, es anunciadora del pensamiento de la postmodernidad.

En los poemas que hemos analizado hasta ahora se muestra que las voces que alternan definen sus ideas y sus comportamientos a partir de su relación con una cultura, la peruana. Los sujetos poéticos que convergen en estos poemarios nos enfrentan a situaciones que van más allá de un rótulo genérico. En ellos se nota una búsqueda genuina de comprensión, de justicia, de libertad a favor del ser humano. En algunos poemas de Vallejo el sujeto poético se feminiza; en Varela, a veces, se masculiniza. La dicotomía hombre /mujer se enfoca en la denuncia y en las soluciones de los problemas existenciales desde una perspectiva que aboga por la solidaridad y por el progreso ideológico. Por esto, la polifonía vallejjiana y vareliana instan al lector a zafarse de las amarras familiares, sociales, y religiosas. En estos poetas el trinomio “libertad, igualdad, fraternidad”, que tanto predicó la Ilustración, logra alcanzar un peso semántico genuino: se defienden los ideales de justicia y de igualdad más allá de la barrera de género y esto, entre otras cosas, los universaliza. Las voces que escuchamos en estos poemarios anhelan la eliminación superficial de lo femenino y de lo masculino y se quedan con lo verdadero que es lo humano y aquí aflora uno de los planteamientos de Derrida: la desconstrucción de las estructuras mentales.

Ante las emociones del deleite sexual el sujeto poético de Tr. IX sufre una mutación que le lleva a confesar que tiene un “alma” femenina cuando dice en el pareado que cierra el poema: “Y hembra es el alma de la ausente,/ y hembra es el alma mía”. El texto ha sido uno de los más comentados porque su autor, hace una alteración ingeniosa de la grafía con la finalidad de mimetizar el letargo alucinante de los efectos de un coito. Vallejo fabrica, con un léxico cuidadosamente escogido, las sensaciones y las reacciones de dos cuerpos en un combate sexual y logra con ello romper el estereotipo del sexo débil. La fuerte es la mujer, por eso, no falla cuando embiste logrando con su victoria la transmutación del “alma” del sujeto poético que se feminiza aceptando su derrota en la proclama que cierra el poema: “Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía”. Pero antes de llegar a esta conclusión, la voz poética le otorga el rango de “general” a la hembra. “Trilce IX” muestra con esplendor el talento del poeta. Prestemos ahora atención a los versos que conforman este poema:

IX

Vusco volvvver de golpe el golpe.
 Sus dos hojas anchas, su válvula
 que se abre en succulenta recepción
 de multiplicando a multiplicador,
 su condición excelente para el placer,
 todo avía verdad.

Busco volvvver de golpe el golpe.
 A su halago, enveto bolivarianas fragosidades

a treinta y dos cables y sus múltiples,
 se arrequantan pelo por pelo
 soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
 y no vivo entonces ausencia,
 ni al tacto.

Fallo bolver de golpe el golpe.

No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
 de egoísmo y de aquel ludir mortal
 de sabana,
 desde que la mujer esta

¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.

Y hembra es el alma mía. (72)

Basándose en el erotismo del léxico, la crítica más atinada ha señalado que el poema es una recreación de un encuentro carnal. Tampoco se ha pasado por alto la subversión lingüística de la grafía empleada en él ni los efectos del fonema ('b' y v'). Se ha tocado, además, la posibilidad de que el poeta, en medio del acto sexual, estuviese nostálgico porque extrañaba a otra mujer, a la amada "ausente". Sin embargo, sin descartar las lecturas que la crítica ha hecho del poema, nos interesa explorar la finalidad de la voz poética al escribir un poema que revela su intimidad sexual. Pretendemos indagar un poco en la historia subyacente del texto porque partiendo de lo existencial nos coloca en un plano social que desmitifica la pasividad femenina en la cama. Y nos interesa también comentar la feminización con que culmina el poema. La narración belicosa con que se

inicia Tr. IX va adquiriendo un matiz filosófico que culmina con una toma de conciencia que contradice la construcción de lo masculino y de lo sentimental ya que el deleite sexual que experimenta el sujeto poético lo hace olvidar el amor ausente lo cual da paso a la entrega total que se plantea en la segunda estrofa:

...
 Busco volver de golpe el golpe.
 A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
 a treinta y dos cables y sus múltiples,
 se arrequantan pelo por pelo
 soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
 y no vivo entonces ausencia,
 ni al tacto.(72)

En esos versos hay una magnífica duplicación fono-semántica de índole afectiva. La voz poética va despojándose de posibles abstinencias, de posibles añoranzas, de posibles sentimientos nostálgicos y va cediendo ante la ofrenda del “halago” del fruto femenino “y no vivo (vive) entonces ausencia,/ ni al tacto”. Los temores de la reproducción, implícitos en la primera estrofa, como hemos indicado anteriormente, forman parte de las posibilidades de ese encuentro sexual. Sin embargo, el frenesí de la “suculenta” entrega hace que el sujeto poético se libere de todo, incluso del recuerdo de la amada y se entregue por completo. Lo que acabamos de esbozar se sostiene en la proliferación de la triple v en *volver*, en la primera estrofa, que indica la posibilidad de un tercero, es decir, una nueva vida. La idea de la fertilización se reitera en los dos últimos versos de la primera estrofa que dicen: “su condición excelente para el placer, / todo avía verdad”. Pensamos además, que la mujer de este encuentro carnal tenía treinta y dos años y no

peruana por las connotaciones nacionales de la expresión: “..., enveto bolivarianas fragosidades/⁴⁷a treintidos cables...” La voz poética rompe con la imagen tradicional de la mujer pasiva al atribuirle la herramienta de la seducción y del ataque sexual que la convierten en “general”, uno de los rangos más altos en la milicia. La interrogante que nos debemos formular ahora es ¿por qué o para qué se feminiza la voz poética al final del poema? La respuesta nos hace tomar un camino místico y filosófico donde el deleite alcanza una dimensión sublime, la del alma cósmica, considerada femenina, y que trasciende lo genérico en las sensaciones y en las emociones. De acuerdo a lo que se expone en Tr. IX, los sentimientos, ya sean amorosos o carnales que un hombre pueda experimentar feminizan su alma, es decir, su sentir, la visión de sí mismo y la visión cósmica. Por eso, lo que empezó como una batalla campal genérica termina en una alianza entre el sujeto poético y la amada ausente que se vuelven uno: “Y hembra es el alma de la ausente./ Y hembra es el alma mía”. La ambigüedad del texto nos permite realizar más de una lectura que lo enriquecen. Linda Alcoff sostiene que el feminismo no se debe construir de forma fija e invariable y el cierre de este poema nos hace reflexionar en sus palabras. La propuesta de Alcoff muestra la otra cara de la moneda lo cual nos hace concluir que Vallejo nos ofrece una construcción masculina variable en este poema al confesar: “Y hembra es el alma de la ausente./ Y hembra es el alma mía”. Podemos, además, añadir que la voz nostálgica de Tr. IX se metamorfosea para proponer también una reivindicación de lo femenino.

⁴⁷ Fragosidad. (De fragoso, quebrado, escarpado). F. Aspereza y espesura de los montes. //2. Camino o terreno lleno de asperezas y breñas, (DRAE).

Hemos indicado que la voz nostálgica del sujeto poético de Trilce sufre, en algunos poemas, una metamorfosis genérica que sugiere la vulnerabilidad de las emociones masculinas y que anhela la reivindicación de la mujer en sentido pasional. De igual modo, observamos que la nostalgia y la mutación genérica del sujeto poético de Blanca Varela es notoria en “Puerto Supe” y en “Los pasos”. El entorno de “Puerto Supe”, que iba a ser el título del poemario Ese puerto existe (1949-1959), título sugerido por Octavio Paz, hace que la nostalgia estalle en un “oscuro torbellino de alas”. En este poema los recuerdos presentan una infancia triste y oscura que se revive y revela momentos tortuosos y lúgubres. El sujeto poético evoca la infancia a partir de una visita que hace, en la adultez, al puerto que la vio crecer. El estado depresivo y nostálgico que se recoge en el poema se manifiesta en el color del verso “...azules casas en el horizonte...” La voz poética reconstruye el pasado a través del paisaje natural que evoca las memorias más profundas y lejanas. La niñez del sujeto poético, por lo que cuenta, parece que estuvo marcada por algún acontecimiento que dejó una estela de amargura que persiste. Lo antes dicho se refleja en la *sombra veloz*, en las *nubes de espanto* y en el *oscuro torbellino de alas* que se encuentran en la primera estrofa:

Puerto Supe

AJ.B.

Está mi infancia en esta costa,

Bajo el cielo tan alto,

Cielo como ninguno, cielo, sombra veloz,

Nubes de espanto, oscuro torbellino de alas,

Azules casas en el horizonte.

Junto a la gran morada sin ventanas,

Junto a las vacas ciegas,

Junto al turbio licor y al pájaro carnívoro.

¡Oh, mar de todos los días,

mar montaña,

boca lluviosa de la costa fría!

Allí destruyo con brillantes piedras

la casa de mis padres,

allí destruyo la jaula de las aves pequeñas,

destapo las botellas y un humo negro escapa

y tiñe tiernamente el aire y sus jardines.

Están mis horas junto al río seco,

entre el polvo y sus hojas palpitantes,

en los ojos ardientes de esta tierra

adonde lanza el mar su blanco dardo.

Una sola estación, un mismo tiempo

de chorreantes dedos y aliento de pescado.

Toda una larga noche entre la arena.

Amo la costa, ese espejo muerto

en donde el aire gira como loco,
esa ola de fuego que arrasa corredores,
círculos de sombra y cristales perfectos.

Aquí en la costa escalo un negro pozo,
voy de la noche hacia la noche honda,
voy hacia el viento que recorre ciego
pupilas luminosas y vacías,
o habito el interior de un fruto muerto,
esa asfixiante seda, ese pesado espacio
poblado de agua y pálidas corolas.

En esta costa soy el que despierta
entre el follaje de alas pardas,
el que ocupa esa rama vacía,
el que no quiere ver la noche.

Aquí en la costa tengo raíces,
manos imperfectas,
un lecho ardiente en donde lloro a solas. (25-26)

Las imágenes que se construyen en estos versos son crudas y no corresponden a una infancia feliz. El epíteto *junto*, que se repite tres veces en la segunda estrofa establece una falsa cercanía entre el sujeto poético y el universo; entre el reino animal y el sujeto poético; y finalmente, entre el sujeto poético y los placeres de la carne, que afloran en el

“turbio licor” y en el “pájaro carnívoro”. La ambigüedad del texto emerge del afán de reiterar una compañía (*junto a ...*) artificial con elementos que sólo sirven para puntualizar un cuadro de soledad rotunda. El regreso al lugar del sufrimiento hace que la voz poética sienta de nuevo el abandono, la tristeza y la soledad que marcaron no sólo su niñez sino su vida en general lo cual se puntualiza con “las vacas ciegas.” Por eso pretende zafarse de los recuerdos destruyendo los vestigios de ese pasado que la martiriza y que la acompaña siempre. “Los anillos saturnales de la imaginación romántica y surrealista ”(Castañón 18), dan cabida a una poética de exploración y de recuento que se aprecia en “Puerto Supe”. En este poema hay un rastro de dolor:“...destruyo con brillantes piedras/ la casa de mis padres” que muestra un estado de resistencia, de insurrección y de inconformidad con la realidad y lo convencional. El destruir para construir de nuevo conduce al “eterno recommienzo” aludido por Castañón y que, a nuestro juicio, permite que emerja una historia nueva: la que está detrás de la realidad.

En los poemas de Blanca Varela convergen siempre dos o más historias que se entrelazan por un triángulo temporal que incluye el pasado, el presente y el futuro. En este poema hay pistas sueltas que indican que el sujeto poético tiene unos problemas que se iniciaron en el pasado y que están afectando su presente. Entonces, para cambiar el futuro debe resolver la situación enfrentándose a ese pasado que “mal coció” su realidad. Destruir las cosas que le causaron daño, empezando con la casa de sus padres es una catarsis redentora que podemos relacionar con el “complejo de Edipo”: “So we may look for the Oedipus complex even in those dreamers who have been fortunate enough to escape conflicts with their parents in later life; and closely connected with this we shall find what is termed the *castration complex*,” (Freud, *Psychoanalysis* 218). El sujeto

poético rememora y mezcla acontecimientos ocurridos durante su infancia que afectaron su mundo sexual y en los que los padres jugaron un rol que le alteró lo emocional y lo sexual. La posibilidad de destruir el hogar paterno con las piedras da paso al escapismo consanguíneo (“y un humo negro escapa”) que Freud apunta y que aflora en los versos que dicen:

Allí destruyo con brillantes piedras
 la casa de mis padres,
 allí destruyo la jaula de las aves pequeñas,
 destapo las botellas y un humo negro escapa
 y tiñe tiernamente el aire y sus jardines. (25)

En este poema se retoman los temas fundamentales de la obra de Blanca Varela: la creación, el olvido de Dios y el sufrimiento humano. La invocación al mar y no a Dios: “!Oh, mar de todos los días,/ mar montaña,/ boca lluviosa de la costa fría!” reafirma el agnosticismo poético. Este poema sustenta, espléndidamente, la metáfora que construye Saúl Yurkievich cuando habla de la poeta: “Blanca Varela capta el mar de silencio que envuelve lo real, por eso su poesía suele ser sobria y en sus páginas, como su nombre lo sugiere, lo blanco prevalece” (en Castañón 19). Los elementos simbólicos de la quinta estrofa crean un ambiente de intensidad, de fuerza de entrega que pernocta en la arena: “toda una larga noche entre la arena”. Los elementos pasionales que se evocan en estos versos indican que el encuentro amoroso dejó unos recuerdos intensos, cósmicos que se posaron, como nos dice la voz nostálgica, en “la costa, en el aire, en esa ola de fuego, en el interior de un fruto muerto, y en ese pasado espacio poblado de agua y pálida corolas”

y de ahí se origina la mutación genérica que vemos en la sexta estrofa donde el sujeto poético se masculiniza diciendo:

...

En esta costa soy el que despierta
entre el follaje de alas pardas,
el que ocupa esa rama vacía,
el que no quiere ver la noche.(26)

La metamorfosis genérica causa una proliferación del sujeto poético o una múltiple resurrección que lo convierte en una especie de dios que se encuentra en todas partes. La fusión cósmica de la fragmentación apunta hacia el lado femenino y el lado masculino universal, mejor conocido como el *yin* y el *yang* en la filosofía taoísta. Por eso, el sujeto poético se encuentra “junto al río, entre el polvo y sus hojas palpitantes, en los ojos ardientes de esta tierra” y el fenómeno de integración cósmico ocurre por una entrega amorosa que posee los dos lados de la vida: el femenino y el masculino que se consolidan a partir de la entrega. Las emociones nostálgicas, unidas al recuerdo y al entorno repercuten en un cambio radical. El estar de nuevo en aquella costa, en aquel lugar que guarda experiencias ardorosas inolvidables, altera el orden de las cosas y la amada deja de ser ella para convertirse en él (“soy el que despierta”) al revivir una parte de su mundo empírico. La clave de la historia amorosa soterrada se revela en las palabras que pronuncia la voz nostálgica en la última estrofa al decir: “Aquí en la costa tengo raíces,/ manos imperfectas,/ un lecho ardiente en donde lloro a solas”. Es obvio que la voz nostálgica guarda celosamente esa experiencia erótica; por eso en ese “lecho ardiente” llora *a solas* para que nadie se entere de su secreto:

...

En esta costa soy el que despierta en el follaje de alas pardas,
 el que ocupa esa rama vacía,
 el que no quiere ver la noche
 Aquí en la costa tengo raíces,
 manos imperfectas,
 un lecho ardiente en donde lloro a solas.(26)

El psicoanálisis jungiano, como sabemos, estudia la masculinización del sujeto femenino y define el fenómeno como “the animus.” El “animus” de Puerto Supe” se apega a los postulados esbozados por Jung que consideraremos:

(The animus never believes in exceptions.) One can rarely contradict an animus opinion because it is usually right in a general way; yet is seldom seems to fit the individual situation. It is apt to be an opinion that seems reasonable but beside the point. Just as the character of a man’s anima is shaped by his mother, so the animus is basically influenced by a woman’s father. The father endows his daughter’s animus with the special coloring of unarguable, incontestably “true” convictions—convictions that never include the personal reality of the woman herself as she actually is. (*Man and his Symbols*, 189).

El “animus” del poema no hace excepciones cuando expresa sus sentimientos, por eso transmite, con verosimilitud absoluta, una verdad (“Está mi infancia en esta costa”) que le masculiniza (“En esta costa soy el que despierta / entre el follaje de alas pardas”).

Hemos escogido, además de “Puerto Supe”, dos poemas más de Varela que nos parecen relevantes para comentar el fenómeno de la metamorfosis genérica; nos referimos a “Los

pasos” y a “Las cosas que digo son ciertas” del poemario Canto villano (1971-1978). Desde muy temprano Varela empieza a dar señales de rebeldía lingüística, ideológica y existencial. El hecho de que en la década de los cincuenta y de los sesenta una escritora hispanoamericana se apropiara del discurso masculino con intención de mimetizarlo y de utilizarlo para mostrar una propuesta contra el mutismo femenino impuesto por el “fuerte,” es decir, el hombre entronizado en el sistema patriarcal, la convierte en una de las voces de vanguardia más atrevidas de su época y del entorno cultural al que pertenecía. Lo esbozado emerge en su producción poética y lo distinguimos en la masculinización del sujeto poético que exhibe, a través de su “animus”, las cuatro escenas de desarrollo que los estudios jungianos apuntan:

The animus, just like the anima, exhibits four stages of development. He first appears as a personification of mere physical power —for instance, as an athletic champion or “muscle man.” In the next stage he possesses initiative and the capacity for planned action. In the third phase, the animus becomes the “word,” often appearing as a professor or clergyman. Finally, in his fourth manifestation, the animus is the incarnation of meaning. On this highest level he becomes (like the anima) a mediator of the religious experience whereby life acquires new meaning. He gives the woman spiritual firmness, an invisible inner support that compensates for her outer softness. The animus in his most developed form sometimes connects the woman’s mind with the spiritual evolution of her age, and can thereby make her even more receptive than a man to new creative ideas. It is for this reason that in earlier times women were used by many nations as diviners and seers. The creative boldness of their positive animus at times expresses

thoughts and ideas that stimulate men to new enterprises. (*Man and his symbols* 194-195).

En efecto, en los poemas que estamos analizando el sujeto poético revela, con ciertas modificaciones, las cuatro escenas de desarrollo del “animus” que menciona Jung, como veremos.

En “Las cosas que digo son ciertas”, la voz poética se masculiniza para dejar al descubierto la soledad y el mutismo opresivo del que era víctima la mujer. Por eso dice: “Sé que estoy enfermo de un pesado mal, lleno de un agua amarga...” La clave de la mutación genérica se encuentra en la aseveración “estoy enfermo” que subraya, a través del epíteto enfermo, la masculinización de la voz poética. La apabullante soledad que el sujeto poético vive cierra los canales y las posibilidades de la comunicación. El abandono es rotundo: “...mis amigos me dejaron, mi loro ha/ muerto ya, y no puedo evitar que las gentes y los ani-/ males huyan al mirar el terrible negro resplandor que/ deja mi paso en las calles...” ¿Cómo puede alguien dejar un “terrible negro resplandor... en las calles”? La ambigüedad en el oxímoron, recurso estilístico que aprovecha la escritora, saca de lo opaco un brillo resplandeciente que rompe la lógica, enfatizando, como si todavía no nos hubiésemos dado cuenta, que urge hacer algo para acabar con la soledad y con la mudez femenina, que el patriarcado anhela perpetuar, lo cual está implícito en el adverbio siempre. La conclusión:

...

Sé que **estoy enfermo** de un pesado mal, lleno de un agua amarga, de una inclemente fiebre que silba y espanta a quien la escucha. mis amigos me dejaron, mi loro ha

muerto ya, y no puedo evitar que las gentes y los animales huyan al mirar el terrible y negro resplandor que deja mi paso en las calles. **He de almorzar solo siempre. Es terrible.** (Las negritas son nuestras, 27)

Los versos: "...He almorzado solo sien-/ pre. Es terrible" reiteran la soledad y el silencio desgarrador de la mujer y al mismo tiempo muestran el dominio y la apropiación de la palabra, lo cual, corresponde a la 3era exhibición del "animus" señalada anteriormente por Jung. La función de la masculinización corresponde a la necesidad que tiene el sujeto femenino de hacerse sentir y de hacerse tomar en cuenta. Cabe aquí recordar que fue Octavio Paz el primero que hizo referencia hacia la masculinización del sujeto poético vareliano en el prólogo de Ese puerto existe diciendo:

Blanca Varela es un poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto. Con el instinto del verdadero poeta, sabe callarse a tiempo... Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo... En sus primeros poemas, demasiado orgullosa (demasiado tímida) para hablar en nombre propio, el yo del poeta es un yo masculino, abstracto. A medida que se interna en sí misma -pero, asimismo, a medida que penetra en el mundo exterior-: la mujer se revela y se apodera de su ser. Ciertamente, nada menos "femenino" que la poesía de Blanca Varela; al mismo tiempo, nada más valeroso y mujeril.⁴⁸

Paz marca el hito de la poética vareliana apuntando con sagacidad y con sensibilidad que en ella "el yo del poeta es un yo masculino, abstracto", luego declara: "Ciertamente, nada

⁴⁸ Octavio Paz, "Prólogo", Ese puerto existe y otros poemas (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959).

menos “femenino” que la poesía de Blanca Varela; al mismo tiempo, “nada más valeroso y mujeril”. En efecto, la masculinización o el “animus” del sujeto poético de Varela.

En “Los pasos” ocurre un desdoblamiento que nos enfrenta con el *yang* de la filosofía oriental. La interrogante que abre el poema: “Y éste ¿hacia dónde?” es de corte filosófico y nos hace reflexionar sobre la fortaleza espiritual que posee la mujer y que la conduce a un flujo de ideas creativas superiores incluso a las del hombre, lo cual compensa su debilidad física, como apunta Jung. Lo dicho se advierte cuando la voz poética añade:

...
 me detengo para oírlo volver a mi cuerpo,
 para sentir entrar la sangre que arrojaba
 al avanzar en círculos donde estuve parado,
 inmensamente triste con mis cosas,
 tan próximo a la jaula donde chilla mi papagayo rojo,
 mi hermoso cinturón del Norte (de Piura o de Chiclayo, no
 recuerdo). (29)

Ya hemos señalado la masculinización de la voz poética de Varela, ahora nos interesa formular posibles hipótesis que expliquen o justifiquen la mutación que apuntamos. Podemos sostener que en “Puerto Supe” la desintegración del ser humano da cabida a la transformación que toca un punto filosófico a favor de la mujer. En “Las cosas que digo son ciertas” la metamorfosis genérica hace posible que se denuncie la marginalización y el mutismo femenino. Y en “Los pasos” la mutación genérica se lleva a cabo para formular una propuesta de unidad inclusivista. En síntesis, podemos decir que la masculinización de la voz poética en la producción de Blanca Varela pretende desarmar

con sus propias armas al sistema patriarcal probando que 1) la mujer puede abordar temas filosóficos relevantes; 2) la marginalización y el mutismo femenino tienen que llegar a su fin; y 3) el inclusivismo conduce a la igualdad genérica. Nos parece oportuno señalar que en “Los pasos” se pasa inventario del intercambio o trueque que existe entre la especie humana y el reino animal y vegetal y se enfatiza la integración cósmica. “Los pasos” tiene ecos del poema “Masa” de CV que se escuchan a partir del verso conjuncional que dice:

...
 Pero todos los pasos
 juntos, amándose y matándose,
 suman, son un hombre que camina,
 un peligroso instrumento contra la paz.
 Unidos pueden mirar al cielo con paciencia. (29)

Recordemos que en “Masa” el cadáver no resucita hasta que todos los hombres de la tierra se unen. El amor hacia el prójimo, representado por el soldado, y el repudio a la guerra une a los hombres hasta el punto que vencen la muerte que trae la paz, implícita en la caminata del cadáver, como vemos en los últimos versos:

...
 Entonces, todos los hombres de la tierra
 le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
 incorpórese lentamente,
 abrazó al primer hombre; echóse a andar... (281)

En el poema de Varela se logra un resultado paradójico, análogo a la operación matemática que se registra en “Masa” porque en “Los pasos” la suma crea “un hombre

que camina” y que irónicamente es “un peligroso instrumento contra la paz.” El cierre está cargado de un dramatismo pesimista que concluye diciendo: “ Unidos pueden mirar al cielo con paciencia” lo cual presenta al nuevo hombre como el mediador religioso que hace que la vida alcance un nuevo significado y aquí cobran vigencia las observaciones jungianas antes consideradas: “On this highest level he becomes (like the anima) a mediator of the religious experience whereby life acquires new meaning” (Jung, Man and his Symbols 195). El nuevo hombre que brota de “todos los pasos juntos” resulta extraño ya que amenaza a la paz mirando al “cielo con paciencia,” es decir, con una actitud pasiva. El sujeto poético se lanza contra el dogmatismo con ironía mostrando, al final del texto, lo opuesto de lo que se desea: la mirada del ser humano hacia el cielo en vez de hacia sí mismo. Los matices divergentes en la temática de los poetas que estudiamos se fundamentan, por lo general, en una creencia religiosa que se arraiga en uno (Vallejo) y en un escepticismo brutal en la otra (Varela).

1.4 Ecos vallejianos en Blanca Varela

Los estudios que hemos hecho hasta ahora revelan que en el corpus poético de Blanca Varela se escuchan ecos vallejianos dignos de ser tomados en consideración.

Estudiaremos tres ejemplos, que a nuestro juicio, muestran los enlaces polifónicos entre estos poetas. Fijémonos en el primer ejemplo que viene de Valses y otras falsas confesiones (1964-1971):

1)

...

yo estaba en Bleeker Street, **con un pan italiano**

bajo el brazo. (Valses 93), (las negritas son nuestras)

Entre los poemas más canónicos de Vallejo se encuentra “Un hombre pasa con un pan al hombro”, de la colección póstuma de Poemas humanos. El impacto que produce ese hombre que pasa con un pan hace que la voz poética se formule una pregunta reflexiva: “¿voy a escribir, después, sobre mi doble?” La incidencia vallejana en Varela se nota cuando el sujeto poético de ésta dice: ” yo estaba en Bleeker Street, con un pan italiano/ bajo el brazo”. Es evidente que la escritora escoge, deliberadamente, algunos versos que son íconos del corpus poético vallejiano para provocarnos. Luego rompe esos ecos miméticos del palimpsesto con unos efectos estilísticos propios que borran las huellas mimetizadas dejando por sentado que, en efecto, como dice Alfonso La Torre, Varela es “un poeta de alta jerarquía”.⁴⁹ ¿Quién que sepa de poesía hispanoamericana no va a pensar en Vallejo cuando lee “yo estaba en Bleeker Street con un pan italiano/ bajo el brazo”?

⁴⁹ Alfonso La Torre. Abril 8, 2008 <<http://video.aol.com/video-detail/sobre-Blanca-Varela-comenta-alfonso-la-Torre/495199116>>

El segundo ejemplo que vamos a considerar viene de “En lo más negro del verano”, poema que forma parte de la colección titulada Luz de día de Blanca Varela. En ese texto la voz poética selecciona un lugar con connotación marginal, el rincón, para expresar unos sentimientos de profunda tristeza conjugados con una sucesión de imágenes lúdicas que revelan una historia amorosa truncada. El toque romántico de la escena lo pone la luna, pero lo que queremos destacar es el hecho de que Vallejo escribió un poema, “Trilce XV”, que trata el tema del amor y la partida o la ausencia de la amada tomando como lugar escénico del recuerdo el rincón y una estación del año, el verano, como símbolos amorosos. Prestemos atención a dos estrofas de Tr. XV que contienen la imagen del referido lugar (el rincón):

2)

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
 tantas noches, ahora me he sentado
 a caminar. La cuja de los novios difuntos
 fue sacada, o talvez qué habrá pasado.

...

Me he puesto a recordar los días
 de verano idos, tu entrar y salir,
 poca y harta y pálida por los cuartos. (95)

La voz poética de Tr. XV tiene estrecha semejanza con la del sujeto poético de “En lo más negro del verano”. Primeramente, podemos decir que la analogía entre estos dos poemas se puede enlazar a través de 1) una historia amorosa truncada que concluyó

en abandono; 2) un mismo lugar escénico, el rincón; 3) la noche como detonante del recuerdo; y 4) el verano como un símbolo de pasión consumada. Comprobemos lo que acabamos de apuntar con una selección de versos extraídos del poema “En lo más negro del verano” que transcribimos de inmediato:

En lo más negro del verano

El agua de tu rostro

En un rincón del jardín,

el más oscuro del verano,

canta como la luna... (67)

Las coincidencias lexicográficas y temáticas que encontramos en estos poetas nos hacen concluir que concientemente Varela se vale de un modelo canónico para construir su propio diseño. Sin embargo, la poeta con maestría y sutileza sin par, evita que la resonancia mimética altere la creación naciente: “...en un rincón del jardín, el más oscuro del verano.../”. La modificación del modelo original consiste en que Varela usa lo irracional, lo insólito, “un rincón del jardín”, para imponer una marca de identidad que se aleja del artificio mimético. El híbrido polifónico del sujeto poético vareliano extrae hebras canónicas que se insertan armoniosamente en su corpus literario sin restarle originalidad. La resonancia de sus voces es auténtica en el universo temático que ofrece. Hay en esta poeta una intención marcada de elevación cósmica trabajada a través de imágenes superpuestas en planos multidimensionales que muestra su originalidad y su talento artístico.

Finalmente, prestemos atención a una última selección de versos que vienen de Tr. XXVIII y que reaparecen luego en Varela:

3)

He almorzado solo ahora, y no he tenido
 madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
 ni padre que, en el fecundo ofertorio
 de los choclos, pregunte para su tardanza
 de imagen, por los broches mayores del sonido.

...

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
 amor ajeno en vez del propio amor,
 torna tierra el bocado que no brinda la

MADRE,

hace golpe la dura deglución; el dulce,
 hiel; aceite funéreo, el café. (150-151)

En los versos que acabamos de transcribir la voz poética se siente profundamente triste porque extraña, durante el almuerzo, la presencia de sus progenitores, en especial a la madre que había muerto. Ante el “ofertorio de los choclos,” la voz poética se sumerge en la nostalgia que la ausencia de los seres queridos desata. Por eso, los manjares de la mesa no familiar (el poeta comía en la casa de un amigo) se tornan en “...dura deglución; el dulce,/ hiel; aceite funéreo, el café”. Advertimos que en Tr. XXVIII la soledad viene de afuera y se agudiza en un entorno familiar ajeno, pero en “Las cosas que digo son ciertas”, de Blanca Varela, la soledad está arraigada en el interior del sujeto poético. De

forma ingeniosa la voz poética se apropia del discurso ajeno “He almorzado solo ahora,…” para presentar una soledad radical, patológica y perturbadora. Estamos frente a una soledad inherente, que no deja margen para la cura. El punto culminante en “Las cosas que digo son ciertas” ocurre cuando la voz poética descubre que no se podrá librar jamás de la soledad física y emocional que padece:

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

Empecemos diciendo que este poema evoca “el sol negro de la melancolía” de Rimbaud comentado por Kristeva. La presencia de Vallejo se manifiesta en los dos últimos versos: “ He de almorzar solo/ siempre. Es terrible”. La soledad es el eje de ambos poemas. Sin embargo, en “Trilce XXVIII” la suscita un entorno familiar que revive el dolor de la ausencia de los padres. En cambio, en “Las cosas que digo son ciertas” se perfila como una enfermedad contagiosa que emana del sujeto poético, lo cual es aterrador porque ahuyenta a todos sus congéneres. Por eso, el mismo “enfermo” se sorprende frente a esa infalible verdad: “ He de almorzar solo / siempre. Es terrible.” El rechazo de los demás se plantea como un mecanismo de defensa que todos utilizan para no contaminarse: “Mis amigos me dejaron,/ mi loro ha muerto ya, y no puedo evitar/ que las gentes y los animales huyan al mirar el terrible y negro/ resplandor que deja mi

paso en las calles.” El adverbio de tiempo *siempre* indica que no hay esperanza de sanarse de tal dolencia. En el momento en que el sujeto poético entiende que tanto los animales como las personas huyen al verle, comprende que su mal no tiene cura.

Lo estudiado hasta ahora nos hace concluir que las coincidencias (y las disidencias) de las voces de César Vallejo y de Blanca Varela abarcan lo temático, la expresión verbal y lo profundamente humano que va más allá de las construcciones genéricas.

Capítulo 2: La corporeidad como objeto de creación verbal en el universo poético de Vallejo y de Varela

Recordemos que no ha mucho que los griegos creían aún, como lo cree hoy día la mayor parte de las naciones bárbaras, que la vista de un hombre desnudo es un espectáculo vergonzoso y ridículo; y que cuando los gimnasios fueron abiertos por primera vez en Creta, y después en Lacedemonia, los burlones de aquel tiempo tuvieron motivo para chancearse.⁵⁰

(Platón, La República o el Estado [452d])

La metáfora del cuerpo le ha servido al hombre para teorizar acerca de sí mismo y de sus congéneres desde la antigüedad. Sin embargo, existen todavía muchas incógnitas que giran alrededor del cuerpo humano, tales como el sueño, los pensamientos, los deseos, el envejecimiento, la muerte y la maravilla de la expresión a través de códigos lingüísticos. Las reflexiones que se han suscitado acerca del cuerpo humano han dado origen a las creencias más insólitas y más descabelladas, pero también han dado pie a enormes descubrimientos porque cada período histórico y cada cultura ha formulado sus propias teorías y ellas han servido, incluso, para mejorar y extender la calidad de la vida y para crear grandes obras de arte. El tema que nos proponemos abordar en este capítulo nos conduce a formular un preámbulo evolutivo de nuestro objeto de estudio, que incluye el trinomio cuerpo, naturaleza y divinidad desde la visión cosmogónica del mundo clásico, de la Edad Media, del Renacimiento y de la era moderna. Mostraremos las connotaciones que ha tenido el cuerpo humano en los períodos históricos que acabamos de delimitar con el objetivo de identificar cuáles de ellas emergen en los textos seleccionados para este análisis. De igual modo

⁵⁰ Platón, La República o el Estado [452d] Trans. Patricio de Azcárate. Ed. Miguel Candel (Madrid: Espasa Calpe, 1998), 221.

exploraremos: 1) la visión corporal que aflora en el corpus poético que nos ofrecen César Vallejo y Blanca Varela; 2) las corrientes teóricas e ideológicas que se vislumbran en sus creaciones; y 3) la estética corporal como herramienta de creación literaria. Tomaremos también en cuenta la dicotomía: alma / cuerpo y el cuerpo y las creaciones literarias para esclarecer los aportes de los poetas que estudiamos. El marco conceptual procede de Platón, Bajtín, Simone De Beauvoir, Carl G. Jung y de Sigmund Freud.

El organismo humano, como sabemos, se estudiaba, desde el mundo clásico hasta el Renacimiento siguiendo un enfoque religioso (cuerpo y alma) y una visión binómica: racional/irracional. Lo antes esbozado se aborda en La República o el Estado de Platón y se reitera en uno de los célebres diálogos platónicos, *Fedón*,⁵¹ o de la *inmortalidad* que presenta el alma como un cuerpo invisible que prevalece después de la muerte y que hace posible la unión de los filósofos con los dioses. Además, en esta línea de pensamiento el cuerpo, es decir, la materia, interfería con el conocimiento puro y alejaba al ser humano de lo divino. Por eso, Sócrates insiste tanto en que la muerte le ofrecía el privilegio de “desembarazarse de él” (el cuerpo) para compartir con los dioses las verdades absolutas por medio de la “sabiduría”. De estas reflexiones, como es sabido, se creó la metáfora del cuerpo visto como prisión o como tumba.

La visión del cuerpo humano fue cambiando a partir de la Edad Media porque se disponía de dos modelos corporales: Jesús y María, considerados perfecto el primero y lleno de Gracia Divina el segundo, que se estaban adorando fervorosamente en el mundo

⁵¹ En el referido diálogo Sócrates apunta que: “...true philosophers make dying their profession, and that to them of all men death is least alarming. Look at it in this way. If they are thoroughly dissatisfied with the body, and long to have their souls in isolation, when this happens would it not be entirely unreasonable to panic and be annoyed? Would they not naturally be glad to set out for the place where there is a prospect of attaining the object of their lifelong desire, which is wisdom, and of escaping from an association of which they disapproved?” La cita aquí ofrecida proviene de Platon, The last days of Socrates [67e] (Translated by Hugh Tredennick and Harold Tarrant. (London: Penguin Classics, 2003), 129.

occidental. Sin embargo, conviene recordar que la desavenencia edénica, registrada en *Génesis*, estigmatizó el cuerpo humano y en particular, al femenino:

Por fin él dijo: “Oí tu voz en el jardín, pero tuve miedo porque estaba desnudo, y por eso me escondí”. 11 A lo que dijo él:”¿Quién te informó que estabas desnudo? ¿Del árbol del que te mandé que no comieras has comido?” 12 Y pasó el hombre a decir: “La mujer que me diste para que estuviera conmigo, ella me dio [fruto] del árbol y así es que comí” — dice Gén. 3:10-12—.

En el epígrafe que abre este capítulo vemos que en la óptica clásica la desnudez de un cuerpo atlético era sinónimo de belleza (*La República* [452d] 221) y en la óptica cristiana, era señal de inocencia y de obediencia divina:”¿Quién te informó que estabas desnudo?” (Gen. 3.10-12). La visión valorativa del sujeto femenino como vemos, ha sido objeto de una estigmatización religiosa. No obstante, urge formular una pregunta: ¿qué ha definido al sujeto masculino? Desde la óptica judeo-cristiana la masculinidad se ha concebido a partir de la razón o inteligencia y de la virilidad, cualidades que aseguraban el desarrollo social y la continuación de la especie humana. Por eso, su belleza emanaba de dichos atributos y no de su apariencia física.

El pensamiento renacentista de los humanistas contrarrestó los preceptos y las ideas erróneas que circularon durante la Edad Media y el cuerpo humano se reivindicó por medio de una reinterpretación de los textos sagrados de la Cábala. El texto clave que dio origen a la nueva visión corpórea fue *Génesis*, el primer libro sagrado, que dice: “Y Dios pasó a decir: Hagamos al hombre a nuestra imagen, según nuestra semejanza, y tengan ellos en sujeción los peces del mar y las criaturas voladoras de los cielos y los animales

domésticos y toda la tierra y todo animal moviente que se mueve sobre la tierra”. (Gen. 1:26)

Dicho texto establece que el ser humano ha sido hecho a imagen y semejanza Divina, lo cual enaltece su condición, y lo hace merecedor de ocupar un lugar importante y legítimo en el universo. Uno de los humanistas que más contribuyó fue Pico de la Mirándola (1463-1494) con su Oration on the Dignity of Man⁵² que deja por sentado que la “condición envidiable” del hombre viene del lugar que ocupa por designio divino:

I have placed you at the very center of the World, so that from that vantage point you may with greater ease glance around about you on all that the World contains. We have made you a creature neither of heaven nor of earth, neither mortal nor immortal, in order that you may, as the free and proud shaper of your own being, fashion yourself in the form you may prefer. It will be in your power to descend to the lower, brutish forms of life; you will be able, through your own decision, to rise again to the superior orders whose life is divine.”⁵³

Mirándola fue un defensor asiduo de la libertad de los seres humanos. Él entendía que el cautiverio al que había sido sometido el cuerpo humano iba contra los propósitos divinos. Sus discernimientos arrojaron mucha luz y dieron lugar, con el paso del tiempo, al verdadero *libre albedrío* humano. Las primicias humanísticas dejaban por sentado que las personas eran dueñas de su destino. Por eso, podían esculpirse de la forma que quisieran.

⁵² Giovanni Pico Della Mirándola, Oration on the Dignity of Man Trans. A. Robert Caponigri (New York: Gateway, Sixth Printing, 1971), 7- 8.

La visión del cuerpo humano, como sabemos, fue evolucionando poco a poco y los remordimientos dogmáticos fueron quedando atrás a medida que la corporeidad se convertía en un objeto de estudio científico. La gente fue mostrando orgullo de su diseño divino y el cuerpo humano como modelo *cuasi* perfecto de creación ha ido inspirando grandes obras. Los anaqueles de las bibliotecas alrededor del planeta conservan textos maravillosos que abordan la corporeidad humana. Del mismo modo, los grandes museos del mundo, el Louvre, el Prado, el Metropolitano, entre otros, conservan obras magníficas que muestran las enigmáticas expresiones corporales.

Actualmente, el cuerpo humano se considera, en unas culturas más que en otras, como objeto del deseo, lo cual hace que se exalten, con ahínco, las partes eróticas a través del bisturí y de atuendos y orfebrerías que acentúan su atractivo. La mirada moderna estudia el cuerpo humano: como objeto de investigación científica que revela la relación que existe entre los componentes físicos y los emocionales; como objeto de placer; como recurso de explotación económica (e.g. mercado de la carne y el mundo del modelaje y del diseño); y como fuente de inspiración artística, entre otras.

Los poetas que estudiamos (César Vallejo y Blanca Varela) se rebelan ante la opresión y el sufrimiento del cuerpo humano. Vallejo destaca la capacidad del dolor humano y Varela le saca partido a la rebeldía presidida por Eva a través de una voz agnóstica que rechaza lo dogmático, como veremos en su momento.

2.1 El cuerpo como metáfora del dolor humano en Trilce y en Donde todo termina abre las alas

Los escritores del Siglo de Oro lexicalizaron la metáfora del agua como cristal que había sido mitificada por los clásicos en el cuerpo acuático que descubrió Narciso. César Vallejo, siguiendo la tradición, aprovecha lo canónico para presentar la evolución del ser humano como ente revolucionario. El poeta retoma y transforma el mito de la auto-contemplación en “Trilce XXXVIII” para promocionar una ideología política que, partiendo del individualismo, se suma a la colectividad en la acción repentina del “márchase ahora a formar las izquierdas,/ Los nuevos Menos.”

El personaje mitológico vallejiano que se contempla ahora en el cristal, y no en el agua, dice:

....
 Este cristal ha pasado de animal,
 y márchase ahora a formar las izquierdas,
 los nuevos Menos.
 Déjenlo solo no más. (187)

En los enunciados de estos versos el sujeto poético contempla, en el principio de mutación, la “Teoría de la Evolución de la especie” de Darwin⁵⁴ (1809-1882) al sostener que: 1) el ser humano antes fue animal, “...ha pasado de animal”; 2) luego se metamorfosea en una imagen que se cristaliza, “Este cristal”; y 3) se vuelve un ser pensante, un revolucionario, “ Y márchase ahora a formar las izquierdas, / Los nuevos Menos.” En este texto lo canónico sirve para formular una propuesta ideológica que

⁵⁴ Charles Darwin, The Origin of Species (New York: Modern Library, 1993), 638-639.

requiere acción. La innovación consiste en que el hombre que se contempla de pie frente a un espejo toma una resolución, no de lanzarse al agua en busca de su identidad como hizo Narciso, sino de irse a “formar las izquierdas, / los nuevos Menos” en la lucha. En este estudio prestaremos atención a las metáforas rupturistas y a las variedades simbólicas y metonímicas de la corporeidad humana.

Para empezar, entre los poemas que tienen que ver con nuestro objeto de estudio figuran: “Trilce XXVI” y “Trilce XXXII.” En el primero, se presenta una imagen fragmentada de la corporeidad en una entrega carnal y el acto sexual se presenta como un combate entre fieras que se depredan y se clavan las uñas en el momento del éxtasis. Se han hecho varias lecturas acerca de este poema y en la mayoría de ellas la crítica ha puesto los ojos primordialmente en lo autobiográfico; a nuestro juicio no se le ha dado la debida importancia a otros aspectos, la historicidad y la dimensión existencial y cósmica, por ejemplo, del texto que nos aprestamos a transcribir:

El verano echa nudo a tres años
que, encintados de cárdenas cintas, a todo

sollozo,

aurigan orinientos índices
de moribundas alejandrías,
de cuzcos **moribundos.**

Nudo alvino deshecho, **una pierna** por allí,
más allá todavía la otra,
desgajadas,

péndulas.

Deshecho nudo de **lácteas glándulas**⁵⁵

de la sinamayera,

bueno para alpacas brillantes,

para abrigo de pluma inservible

¡más piernas los brazos que brazos!

Así envérase el fin, como todo,

como polluelo adormido saltón

de **la hendida** cáscara,

a luz eternamente polla.

Y así, desde el **óvalo**, con cuatros al **hombro**.

ya para qué **tristura**.

Las uñas aquellas **dolían**

retesando los propios **dedos** hospicios.

De entonces **crecen ellas para adentro**,

mueren para afuera,

y al medio ni van ni vienen,

ni van ni vienen.

⁵⁵ Lácteas glándulas alude, además de las glándulas mamarias, al mito de la Vía Láctea. El mito relata que Júpiter tuvo unos amoríos con Alcmena, una mortal, y que ella le dio un hijo, Hércules, al que el “príncipe de los dioses” quería convertir en inmortal, pero para eso necesitaba que su esposa, la diosa Juno lo amamantara y aprovechando que ésta dormía, le puso al niño al costado para que cogiera el pecho de la diosa que al despertarse lo rechaza bruscamente esparciendo un chorro de leche por el cielo que se convierte en la Vía Láctea, “el gran camino blanco por el cual, desde entonces, pasará Júpiter para entrar en el Olimpo”.

Las uñas. Apeona ardiente avestruz **coja,**

desde perdidos sures,

flecha hasta el estrecho ciego

de senos aunados.

Al calor de una punta

de pobre sesgo ESFORZADO,

la griega sota de oros tórnase

morena sota de islas,

cobriza sota de lagos

en frente **a moribunda alejandría,**

a cuzco moribundo. (Tr. XXVI, 142-143, las negritas son nuestras)

En este poema existe una red de correspondencias binarias que se pluralizan en la primera estrofa, “...de moribundas alejandrías, / de cuzcos moribundos...” que evoca dos civilizaciones esplendorosas, a punto de perecer, y de las que sólo quedan algunos vestigios, lo cual posiblemente explique el fenómeno de la singularización que se observa al final del poema (“a moribunda alejandría,/ a cuzco moribundo”). En la primera estrofa, como indica Espejo, se describe un ambiente elegíaco que rememora un pasado que no muere del todo, como el amor que el sujeto poético perdió. De inmediato, advertimos una postura existencial e ideológica en pugna con un mundo empírico que se destruye y se construye con imágenes erótico-sexuales de dos amantes que se metamorfosean en ciudades: *alejandría* y *cuzco*, y luego se corporeizan en la plenitud orgásmica de “Deshecho nudo de lácteas glándulas.” En el capítulo anterior indicamos

que el proyecto ideológico, el marxismo socialista de CV, se escuda o fusiona, frecuentemente, a través de la sexualidad y del historicismo, lo cual, a nuestro juicio, debe verse como la analogía de lo vital. En Tr. XXVI se observa una fragmentación corporal; un léxico enrarecido que evoca otros campos semánticos que nos conducen a la complejidad sintáctica que apunta Kristeva;⁵⁶ (Revolution of Poetic Language 56) una asociación del sexo con lo inmortal y con lo ideológico; una evocación de un tiempo perdido (“el verano echa nudo a tres años”); una estación, que marca una etapa romántica; lo irracional como distintivo estilístico (“bueno para alpacas brillantes,/ para abrigo de pluma inservible/ ¡más piernas los brazos que brazos!”); una concepción teológica (“de cárdenas cintas”, “luz eternamente polla”, “dedos hospicios”); y la duplicación (“y al medio ni van ni vienen, ni van ni vienen”) para acentuar el ritmo; y un llamado de alerta. Además, este es un poema que tiene características neo-barrocas tanto en la forma como en el fondo, este tema hasta donde hemos investigado, sólo lo menciona José Miguel Oviedo diciendo:

Tenemos que dejar sin tratar algunas cuestiones importantes relativas a este libro — aludiendo a Trilce — (por ejemplo, la de su neo-barroquismo y el sabor arcaizante de algunas de sus metáforas), para pasar a ocuparnos de su experiencia y obra europeas, que plantean cuestiones de enorme complejidad.⁵⁷

Coincidimos con Oviedo, porque en efecto, Vallejo utiliza algunas de las metáforas que llegaron a lexicalizarse durante el barroco español (e.g. el agua como espejo, lácteas

⁵⁶ Kristeva aborda la complejidad textual teniendo como base la “gramática generativa” de Chomsky. Por eso afirma que la elipsis sintáctica conduce a una aplicación infinita de la lógica que une y prolifera términos en un plano polisemántico infinito. Lo dicho es evidente cuando dice: “The sentence is not suppressed, it is infinitized. Similarly, the denoted object does not disappear, it proliferates in mimetic, fictional, connoted objects” (56).

⁵⁷ José Miguel Oviedo ed., César Vallejo Antología poética (Madrid: Alianza, 2001), 29.

para abrigo de pluma inservible

¡más piernas los brazos que brazos! (142)

En primera instancia, es importante destacar, en estos versos, la mutación “¡más piernas los brazos que brazos!” Las partes del cuerpo humano que aparecen o que se insinúan en el poema son: la nariz (*solloza*), los senos de forma literal y metonímica (“lácteas glándulas”), pierna, brazo, uñas, dedos, la flecha por falo (“Al calor de una punta/ de pobre sesgo ESFORZADO”); el mestizaje racial (“la griega sota, morena sota, cobriza sota, alejandrías, y cuzcos”) Una vez más, Vallejo nos pone frente a la “estética de la imperfección, para pisar los terrenos de la vanguardia, pero desde perspectivas muy personales, difíciles de adscribirse a una escuela”,⁶³ como dice Oviedo, refiriéndose a Trilce en general. Los versos de este poema causan un enrarecimiento en el texto a través de esos vocablos cuyo prosaísmo crea cierta dificultad para integrarse en la poesía. La pregunta que surge es, ¿qué está proponiendo Vallejo a través de la fragmentación corpórea y de la fusión de elementos aparentemente incoherentes? Una posible respuesta debe buscarse detrás del historicismo de dos estrofas fundamentales: la primera y la última. En la primera observamos como medida temporal “tres años” para marcar un acontecimiento luctuoso, aludido a través de “encintados de cárdenas⁶⁴ cintas, a todo/ sollozo,/...” y “de moribundas alejandrías, de cuzcos moribundos.” El sujeto poético evoca civilizaciones que la imaginación recrea para indicar con ello la fascinación y el apego por otras culturas, Alejandría, por ejemplo, y por sus raíces prehispanicas, lo cual se vio también en el poema LXIII. Sin embargo, advertimos una desilusión y un dualismo en esos mundos *moribundos* evocados que ni viven ni mueren.

⁶³José Miguel Oviedo ed., César Vallejo Antología poética (Madrid: Alianza, 2001), 27.

⁶⁴ Los sinónimos que encontramos para Cárdenas son: amaratadas, purpúreas, renegridas y morada.

En Tr. XXVI Vallejo establece una analogía entre el pasado histórico y la crisis emocional del sujeto poético que revela que la esperanza, lo autóctono y lo foráneo peligran. Vallejo ve y palpa la muerte en el amor, en la familia, en la sociedad, en la religión, en las ideologías, etc., y busca en ella respuestas para ese mundo convulsionado y hostil que le circunda. La poética de la tachadura que Julio Ortega espléndidamente trata se aprecia en este poema porque las huellas anecdóticas se diluyen y se borran al fusionarse con el historicismo y con una ideología política. Lo que maravilla en Vallejo es esa capacidad de decir tanto sin decirlo combinando, inventando y fragmentando vocablos que nos colocan en una proliferación de campos semánticos que tejen una red de conceptos o de historias que tienen mucho que ver con la “gramática generativa” chomskiana. El sujeto poético nos hace construir hipótesis que tocan lo dogmático “—encintados de cárdenas cintas—;” lo histórico-cultural “alejandrías” y “cuzcos”; y lo metafísico “moribundos”. A simple vista todo parece muy hermético y precisamente la intención del escritor radica en eso, en crear una sensación de impenetrabilidad. Por eso construye una especie de telaraña donde sucumbe el lector. El sujeto poético borra las huellas anecdóticas de la amada transformándola en “sinamayera”. Por otra parte, la metonimia, en este texto, sirve para destacar un elemento de dolor, el “sollozo”. A Vallejo le interesa más que el sujeto que llora, la intensidad del dolor implícito en “a todo sollozo”. Del mismo modo, el frenesí de una pasión cobra mayor importancia que la entrega en sí. Por eso, una vez iniciada la lucha amorosa, se desata una confusión en el cuerpo humano que conduce a un estado de satisfacción plena como indican los siguientes versos:

Nudo alvino deshecho, **una pierna** por allí,

más allá todavía la otra,

desgajadas,

péndulas.

Deshecho nudo de **lácteas glándulas**

de la sinamayera,

bueno para alpacas brillantes,

para abrigo de pluma inservible

¡**más piernas los brazos** que brazos! (142)

¿Cómo pueden ser “más piernas los brazos que brazos”? El sujeto poético quiere ilustrar por medio de la trasposición de las extremidades, el éxtasis corpóreo del “...Nudo alvino deshecho”. El vocablo *alvino* viene del latín *alvīnus* que significa bajo vientre. Vallejo establece una analogía entre el *nudo* y la contracción muscular del bajo vientre, en el instante del orgasmo. La voz poética utiliza un elemento exótico, la *sinamayera*, para desvanecer la identidad de la amada, (la sinamayera es una mujer que, en Filipina, vende sinamy y otras telas⁶⁵). La palabra *sinamayera*, a su vez, tiene resonancia erótica de otro vocablo, cremallera. Las imágenes corpóreas en Tr. XXVI, entre ellas: “...una pierna por allí, / más allá todavía la otra,/ desgajadas...” son de corte cubista y surrealista y evocan el trabajo pictórico de Picasso o de Dalí. Es una tentación irresistible no mencionar que la palabra “desgajadas” en el contexto sexual que estamos considerando puede aludir a la reacción física que experimentan los cuerpos después de una experiencia orgásmica. Notamos cierta monotonía o automatismo en esa relación sexual en los versos que dicen:

⁶⁵ Sinamayera viene del término tagalo sinamay y significa, en Filipina, mujer que vende tela muy fina fabricada con delicadas fibras de la pita y del abacá.

Nudo alvino deshecho, **una pierna** por allí,

más allá todavía la otra,

desgajadas,

péndulas...

...

y al medio ni van ni vienen, (142-143)

ni van ni vienen.

porque el movimiento del péndulo tiene, como sabemos, connotación monótona en ese ir y venir infinito de un lado hacia el otro. El poeta está jugando un juego lingüístico con ciertos homófonos que se desprenden del léxico del poema y aquí asoma el neo-barroquismo vallejiano que hemos mencionado y que posee, como el gongorino, una pizca de humor ingeniosamente logrado. Por ejemplo, “Nudo alvino...” y “nudo de lácteas glándulas,” en una primera lectura, nos hace considerar la posibilidad de que estamos ante un error tipográfico porque obviamente, las lácteas glándulas tienen la connotación de la blancura de la leche y entonces pensamos en la palabra albino que también se asocia con lo blanco. Luego, descubrimos que no hay tal error, y que el contexto en que la palabra “alvino” se usa incrementa el erotismo literal y pictórico del texto:

Las uñas aquellas **dolían**

retesando los propios **dedos** hospicios.

De entonces **crecen ellas para adentro,**

mueren para afuera,

y al medio ni van ni vienen,

ni van ni vienen.

Las uñas. Apeona ardiente avestruz **coja,**

desde perdidos sures,

flecha hasta el estrecho ciego

de senos aunados.(143)

El sexo como metáfora de lo divino se vislumbra en “Las uñas aquellas dolían/ retesando los propios dedos hospicios”. La etimología del término *hospicio*, que viene del latín *hospitium*, connota casa para albergar y recibir peregrinos y pobres y posee una carga semántica religiosa. La metáfora de los dedos hospicios o albergues de las uñas, en el poema, es ingeniosa y muestra que Vallejo tenía una visión conceptista y científica del lenguaje que constantemente sometía a experimentos para sorprendernos con innovaciones realmente ingeniosas. De nuevo, vemos la fusión de lo sexual con lo religioso o lo divino y la ambigüedad en ese “crecen ellas para adentro,/ mueren para afuera,...” que no podemos pasar por alto. Este poema tiene ecos de “Noche oscura,” de San Juan de la Cruz,⁶⁶ uno de los místicos del Siglo de Oro español, que presenta el cuerpo humano como espacio físico del dolor y a la sexualidad humana como el conducto que lleva al hombre a la comunión con Dios y con el cosmos. El erotismo de las uñas que crecen hacia adentro crea una imagen fálica que alude al momento del coito. En Tr. XXVI las cosas se dicen a través de un referente. Queremos detenernos un poco en el enunciado *ESFORZADO*:

⁶⁶ San Juan de la Cruz (1542-1591) escribió extensos comentarios exegéticos en prosa sobre la *Noche oscura*, el *Cántico espiritual* y la *Llama de amor viva* abundantes en imágenes eróticas. Su fama poética proviene de unos 300 versos extraordinarios. El estudio más completo que se ha hecho de su obra lo realizó Dámaso Alonso (1958). La fuente proviene del libro Poesía lírica del Siglo de Oro ed. de Elías L. Rivers (Madrid: Cátedra, 1994).

...

Al calor de una punta
de pobre sesgo **ESFORZADO**,
la griega sota⁶⁷ de oros tórnase
morena sota de islas,
cobriza sota de lagos
en frente a moribunda alejandría,
a cuzco moribundo. (143, las negritas son nuestras)

El sujeto poético está abordando, jocosamente, la sodomía: “Al calor de una punta/ de pobre sesgo **ESFORZADO**,/ la griega sota de oros tornase/ morena sota de islas,/ cobriza sota de lagos...” (las negritas son nuestras) Es evidente que esa “punta” caliente de “pobre sesgo” está esforzándose en realizar una labor que posiblemente rechaza por considerarlo un acto doloroso. Sin embargo, la fortuna del placer se manifiesta a través de de “la griega sota de oros tórnase”, lo cual significa que el éxtasis mitiga o desvanece lo que al principio se pintaba como un acto doloroso. Advertimos, además, que la “morena sota de islas” tiene ecos de Trilce I: “Quién hace tanta bulla, y ni deja/ testar las islas que van quedando” que alude a la deyección. El sujeto poético destaca la importancia de las practicas sexuales en los vértices de un triángulo cultural formado por los griegos, (la griega sota) los africanos, (morena sota) y los indígenas (cobriza sota). La fragmentación corporal del poema corresponde a la fragmentación histórica de América a partir de 1492.

Queremos apuntar que este poema es asimétrico y de grafía caótica por la oblicuidad que le caracteriza, y a esto dice Neale-Silva: “ Tr. XXVI no es un poema

⁶⁷ Sota. (Del lat. *subtus*, debajo)> f. Carta décima de cada palo de la baraja española, que tienen estampada la figura de un paje o infante. //2. Mujer insolente y desvergonzada...
Sota-. (Del lat. *subtus*, debajo). Elem. Compos. Significa ‘debajo de’. Sotabarba, sotacoro.

desorganizado o incomprensible, pero sí es una creación de gran oblicuidad”. Coincidimos con Silva en lo concerniente a la oblicuidad. Nos parece que Tr. XXVI es una telaraña poética que encierra un cúmulo de referencias culturales y que exige gran ingenio para descodificar el aspecto semántico del texto. Pensamos que vocablos como *aurigan, orinientos, nudo alvino, sinamayera, alpacas, luz eternamente polla, y sota*, entre otros, usados en un contexto poético, de temática enrarecida, no se hacen comprensibles en una primera lectura y piden el manejo de otras fuentes. Por otro lado, advertimos en la oblicuidad, en lo asimétrico y en lo caótico del texto, una creación en evolución constante. Nos atrevemos a decir, sin que esto de pie para hilar más allá de lo que el poema permite, que la *Teoría de la Evolución* de Darwin forma parte de la estructura interna que se fragmenta en las imágenes corpóreas de Tr. XXVI. Cada verso de este libro está en un proceso de auto recreación perenne como el calendario mítico de Sísifo.⁶⁸

Las aproximaciones artísticas del cuerpo humano en Tr. XXVI y en “Camino a Babel” emplean la fragmentación corporal y el dualismo cuerpo y alma lo cual está en armonía con el mundo clásico que mostraba el ideal de belleza física por medio de la fragmentación, como parece sugerirlo este pasaje de *La República o el Estado*, de Platón:

¿No es esto lo que os sucede a todos vosotros respecto a jóvenes bien apuestos?

¿No decís de una nariz roma que es graciosa, de la aguileña, que es una nariz regia, y de la que ocupa un término medio, que es perfectamente proporcionada?

¿Que los morenos tienen un aire marcial, y que los blancos son los hijos de los

⁶⁸ Sísifo fue un rey legendario de Corinto condenado a empujar una roca hasta la cima de una montaña, pero que siempre volvía a caer antes de llegar arriba. El mito de Sísifo simboliza lo absurdo de la condición humana que tropieza siempre con la voluntad divina. La fuente de referencia que hemos usado es Pequeño Larousse, (Colombia, 1997), 1684.

dioses? ¿Y qué otro que un amante complaciente pudo inventar la expresión por la que se compara al color de la miel la palidez de los que están en la flor de la edad?” (Platón, *República* [474e] 252)

Las palabras del filósofo revelan que el fraccionamiento corporal, en este caso la nariz y el color de la piel, se empleaban para emitir un juicio valorativo de la belleza humana.

El poema de Varela, “Camino a Babel”, en el que también está presente la fragmentación, incluye una multiplicidad de ideas y recursos poéticos: 1) la dualidad cuerpo y alma como simiente de la cristiandad; 2) el uso de la música⁶⁹, un verso de un bolero clásico como huella de dolor: ”si yo encontrara un alma como la mía...;” 3) una correspondencia entre la carne y el sexo (e.g. *carne dormida*); 4) la incautación de un discurso masculino estereotipado que se utiliza como estrategia femenina de combate (la mujer perro, la mujer pájaro y la mujer gallina); 5) la tesis y la exposición dramática del poema; 6) los siete pecados capitales expresados en una tabla que contiene 7 preceptos; 7) el manejo de un registro plurilingüe (uso del latín y del francés “ergo, et alors, bianca alucinatatt tutta”); 8) los siete días de la creación en la reiteración y en el simbolismo del número siete; 9) una visión animalesca del ser humano; 10) una relación amorosa truncada; y, como siempre, un léxico y una sintaxis subversiva.

⁶⁹ En uno de sus ensayos Susana Reisz dice, entre otras cosas, que “Una mirada global a los boleros, tangos y vales criollos canibalizados por esas poetas del final del milenio descubría en esos textos a dos voces los más variados matices de distanciamiento en la reapropiación de los enunciados originales: desde la desconfianza o la extrañeza, a la burla o la abierta hostilidad”. En efecto, los señalamientos de Reisz se ilustran cuando la voz poética vareliana dice, en Camino a Babel, “si yo encontrara un alma como la mía/ eso no existe” . En esas palabras aflora la *desconfianza, la extrañeza y la abierta hostilidad*. “Boleros ‘en una voz diferente’ o el asalto literario a la sentimentalidad tradicional”. Hueso Húmero 42. Lima, 2003, 76-91.

Como apuntamos en el capítulo anterior, las referencias religiosas en la producción poética de Blanca Varela son constantes y “Camino a Babel”⁷⁰ no es la excepción. El léxico que conduce hacia ese camino religioso al cual hace alusión constantemente el sujeto poético se aprecia en la primera estrofa:

Camino a Babel

I

un alma sí un alma que anduvo por las ciudades

vestida de perro y de hombre

un alma de gznápiro

pájaro errante que acostumbra anidar

a la intemperie a la hora precisa de

las catástrofes y de las grandes migraciones

pájaro de la urbe

pájaro de la cocina

escoria azul de la mañana que interrumpe

nuestras meditaciones nocturnas

un súbito un impensado un imperioso cacareo

de pajarraco solar encaramado en el árbol mañanero

⁷⁰ Babel es el nombre de una ciudad que se construyó en la “llanura-valle en la tierra de Sinar,... y Jehová procedió a bajar para ver la ciudad y la torre que los hijos de los hombres habían edificado. A continuación dijo Jehová:’ ¡Mira! Son un solo pueblo y hay un solo lenguaje para todos ellos, y esto es lo que comienzan a hacer. Pues, ahora no hay nada que tengan pensado hacer que no les sea posible lograr. ¡Vamos! Bajemos y confundamos allí su lenguaje para que no escuche el uno el lenguaje del otro. Por consiguiente, Jehová los esparció desde allí sobre toda la superficie de la tierra, y poco a poco dejaron de edificar la ciudad. Por eso se le dio el nombre de Babel, porque allí había confundido Jehová el lenguaje de toda la tierra, y de allí los había esparcido Jehová sobre toda la superficie de la tierra” Gen. 11: 2- 9.

que destila café instantáneo

y angustia

hiel áurea amarga conciencia ausencia

automática de dios inminencia de la mirada

extraña y delimitadora

orfandad amorosa

II

si yo encontrara un alma como la mía

eso no existe

pero sí la musiquilla dulzona y apocalíptica

anunciadora del contoneo atávico

sobre el hueco y el tembladeral

y la carne dormida

sobresaltada

mar perseguido mar aprisionado mar calzado

con botas de 7 leguas

7 colores 7 colores 7

cuerpo arco iris

cuerpo de 7 días y 7 noches

que son uno

camaleón blanco consumido en el fuego

de 7 lenguas capitales

mar settimana

cuerpo orilla de todo cuerpo

pentagrama de 7 notas exactas

repetidas constantes invariables

hasta la consumación del propio tiempo

ergo

1 detén la barca florida

2 hunde tu mano en la corriente

3 pregúntate a ti mismo

4 responde por los otros

5 muestra tu pecho

6 da de tu mar al sediento

7 olvida

amén

III

pero sucede que llegó la primavera y decidimos echar

abajo techos y paredes sitio para el cielo para

sus designios dormimos con los animales a campo raso

juntos el uno sobre el otro el uno en el otro.

soledad infinita del amor bajo toda luz.

y desperté a la mañana siguiente con su cabeza sobre mis
hombros ciega por sus ojos bianca alucinatta tutta.

a César lo que le pertenece y al cielo la espalda sacudida
por el amor y el temor y el tedio y la esperanza, etc.

pasó a toda maquina la primavera pitando

la casa estaba intacta ordenada por sus fantasmas habi-
tuales.

el padre en el sitio del padre la madre en el sitio de la ma-
dre y el caos bullendo en la blanca y rajada sopera fa-
miliar hasta nuevo mandato.

IV

y sucedió también que
fatigados los comediantes
se retiraron hasta la muerte
y las carpas del circo se abatieron ante el viento
implacable
de la realidad cotidiana.
y si me preguntan diré que he olvidado todo

que jamás estuve allí
que no tengo patria ni recuerdos
ni tiempo disponible para el tiempo.

que a veces
me despierta una mirada
que ávidamente se traga la oscuridad
y que esos ojos azules son restos de alguna luz
restos de algún naufragio
signos del deseo
y de la agonía del deseo.

y que nosotros
los poetas los amnésicos los tristes
los sobrevivientes de la vida
no caemos tan fácilmente en la trampa
y que
pasado presente y futuro
son nuestro cuerpo
una cruz sin el éxtasis gratificante del calvario
y que no hay otra salida
sino la puerta de escape que nos entrega
a la enloquecedora jauría de nuestros sueños
nosotros o ellos

acertijo joker moneda perdida en el aire.

tibios temblorosos nonatos

sin stirpe ni prole

dispuestos siempre.

V

aquí un alto en la jornada al escoger una marcha militar

un sorbo de cualquier bebida gaseosa de preferencia

cerveza cualquier necesidad física al aire libre cigarrillos abandono y goma de mascar.

VI

y cuando ya

en el piso del vértigo

como una tórtola de ojos dulces y rojos

empollas

meciéndote en el andamio que cruje

que puede importarte.

nada te toca

ni la nube cargada de eléctrica primavera

que envidiabas no hace mucho

ni el recuerdo satinado obsesivo

del pecho que te hechizaba desde lejos

ni los pregones callejeros

de la putañera fortuna

que te invitaba a bailar

algunas noches de ronda.

harta de timo y de milagros

de ensayar el trapecio hasta la parálisis

de la iniciación de cada día

de haberte tragado el sapo con la sopa

el sapo de la náusea pura

y el sapo de la náusea práctica

et alors.

ya no te queda nada

de los dones de las hadas

sino tu hipo melancólico

y tu ombligo pequeño y negro

que todavía no se borra

centro del mundo centro del caos y de la eternidad

como las líneas de tu mano

por donde corren ríos inmemoriales

y cataratas de tus ojos al firmamento

como única urdimbre de la realidad

oro de lágrimas

y grima del oro

y tu lengua de mil traiciones

cerrada y dulcísima

como un dátil o una aceituna.

como en las coplas de los ciegos

hay un relente obcecado de eternidad y miseria.

VII

ayúdame mantra⁷¹ purísima

divinidad del esófago y el píloro.

si golpeas infinitas veces tu cabeza

contra lo imposible

eres el imposible

el otro lado

el que llega

el que parte

el que entiende lo indecible

el santo del desierto que se traga la lengua

el que vuelve a nacer forzando a la madre

de su madre

el nadador contra la corriente

el que asciende de mar a río

de río a cielo

⁷¹ Mantra. (Del sánscrito *mantra*, literalmente, ‘pensamiento’). m. En el hinduismo y en el budismo, sílabas, palabras o frases sagradas, generalmente en sánscrito, que se recitan durante el culto para invocar a la divinidad o como apoyo de la meditación.

de cielo a luz

de luz a nada. (156-162)

Notamos que los versos de la primera estrofa apuntan a la creencia de las almas⁷² en pena: “ un alma sí un alma que anduvo por las ciudades/ vestida de perro y de hombre/ un alma de gahnápiro”.⁷³ Cabe destacar que los postulados esbozados por el psicoanalista Carl G. Jung concernientes a los distintos niveles del estado consciente del hombre encajan perfectamente con el poema que estamos estudiando y resulta iluminador que los tomemos en cuenta en el análisis de este texto, especialmente el que se refiere a la “bush soul” que de inmediato transcribimos:

Among such people, whose consciousness is at a different level of development from ours, the “soul” (or psyche) is not felt to be a unit. Many primitives assume that a man has a “bush soul” as well as his own, and that this bush soul is incarnated in a wild animal or a tree, with which the human individual has some kind of psychic identity. This is what the distinguished French ethnologist Lucien Lévy-Brühl called a “mystical participation.” He later retracted this term under pressure of adverse criticism, but I believe that his critics were wrong. It is a well-known psychological fact that an individual may have such an unconscious identity with some other person or object.

This identity takes a variety of forms among primitives. If the bush soul is that of an animal, the animal itself is considered as some sort of brother to the man. A man whose brother is a crocodile, for instance, is supposed to be safe when

⁷² Alma. Viene del latín anima y significa principio que da forma y organiza el dinamismo vegetativo, sensitivo e intelectual de la vida. //2. En algunas religiones y culturas, sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos. Alma en pena es la que padece en el purgatorio.

⁷³ Gahnápiro. De origen incierto. Simplón, que se queda embobado.

swimming a crocodile-infected river. If the bush soul is a tree, the tree is presumed to have something like parental authority over the individual concerned. In both cases an injury to the bush soul is interpreted as an injury to the man.(Jung 24)

Ante una posición de dolor y de vulnerabilidad extrema, como veremos más adelante, el sujeto poético de “Camino a Babel” se descorporeiza lo cual le hace asumir una variedad de formas primitivas a través de lo que Jung denomina “bush soul.” El alma vegetal y animal descubre su “identidad síquica” o su “participación mística” con la creación diciendo:

I

un alma sí un alma que anduvo por las ciudades
 vestida de perro y de hombre
 un alma de gaznápiro
 pájaro errante que acostumbra anidar
 a la intemperie a la hora precisa de
 las catástrofes y de las grandes migraciones
 pájaro de la urbe
 pájaro de la cocina
 escoria azul de la mañana que interrumpe
 nuestras meditaciones nocturnas

 un súbito un impensado un imperioso cacareo
 de pajarraco solar encaramado en el árbol mañanero
 que destila café instantáneo

y angustia

hiel áurea amarga conciencia ausencia

automática de dios inminencia de la mirada

extraña y delimitadora

orfandad amorosa (pt. I, 144)

“Un alma ... / vestida de perro y de hombre”, el perro representa el iracundo estado que experimenta el sujeto poético ante la orfandad amorosa. Siguiendo la línea del psicoanálisis podemos decir que la exposición del amor, en “Camino a Babel,” se ciñe a lo planteado anteriormente por Carl Jung: “If the bush soul is that of an animal, the animal itself is considered as some sort of brother to the man”. Sin embargo, debemos matizar un poco esto. Debido al fuerte enojo, la voz poética se identifica con un *perro*, con *un alma de gahnápiro*, con *un pájaro de la urbe* y con *un pájaro de la cocina* declarando:

un alma de gahnápiro

pájaro errante que acostumbra anidar

a la intemperie a la hora precisa de

las catástrofes y de las grandes migraciones (144)

El estado de embelesamiento, de letargo, de ensimismamiento de la referida “alma de gahnápiro” es el preludio de una historia amorosa que ha sumido a la materia, es decir, al cuerpo, en un abandono absoluto y en una irascibilidad enloquecedora que da paso a la mutación incluso genérica” un “alma .../ vestida de perro y de hombre”. La

metamorfosis plural que la rotura amorosa causa se torna animalesca, lo cual corrobora lo señalado por Jung. La “bush soul” se aprecia en esa *alma de gaznápiro*, en el *pájaro errante*, en el *pájaro de la urbe*, en el *pájaro de la cocina*, y en el “pajarraco solar encaramado en el árbol mañanero/ que destila café instantáneo.” La emoción intensa que experimenta el sujeto poético en “Camino a Babel” produce una fragmentación del ser que se manifiesta en lo que Jung denomina “a number of souls” o una multiplicidad de almas. El sicoanalista expone la proliferación de almas de la siguiente manera:

In some tribes, it is assumed that a man has a number of souls; this belief expresses the feeling of some primitive individuals that they each consist of several linked but distinct units. This means that the individual’s psyche is far from being safely synthesized; on the contrary, it threatens to fragment only too easily under the onslaught of unchecked emotions.

While this situation is familiar to us from the studies of anthropologists, it is not so irrelevant to our own advanced civilization as it might seem. We too can become dissociated and lose our identity. We can be possessed and altered by moods, or become unreasonable and unable to recall important facts about ourselves or others, so that people ask: “What the devil has got into you?” We talk about being able “to control ourselves”, but self-control is a rare and remarkable virtue. We may think we have ourselves under control; yet a friend can easily tell us things about ourselves of which we have no knowledge.(Jung 24-25)

En efecto, la multiplicidad del alma del sujeto poético merece consideraciones psicoanalíticas y antropológicas ya que las emociones intensas que padece provocan lo que Jung llama una disociación y una pérdida de identidad, como vemos en los versos de

la estrofa que estamos abordando. Las imágenes, de una crudeza impactante, alcanzan mayor hondura en el verso que cierra la primera parte con una “orfandad amorosa”. El léxico crea tensión, fricción entre la “orfandad amorosa” que vive o rememora la voz poética, y el deseo de encontrarse un nuevo amor: “ si yo encontrara un alma como la mía/ eso no existe”, dice en la primera estrofa de la parte II. Antes de continuar con este análisis, queremos abordar el simbolismo cabalístico de la estructura del texto. ¿Qué nos dice Cirlot del siete?

Seven Symbolic of perfect order, a complete period of cycle. It comprises the union of the ternary and the quaternary, and hence it is endowed with exceptional value (43). It corresponds to the seven Directions of Space (that is, the six existential dimensions plus the center) (7), to the seven-pointed star, to the reconciliation of the square with the triangle by superimposing the latter upon the former (as the sky over the earth) or by inscribing it within. It is the number forming the basic series of musical notes, of colours and of the planetary spheres (55), as well as of the gods corresponding to them; and also of the capital sins and their opposing virtues(41). It also corresponds to the three-dimensional cross (38), and, finally, it is the symbol of pain (50). (Cirlot 233)

En “Camino a Babel” se observa un dominio de registros simbólicos del número siete que empalman con las investigaciones de Cirlot. En primer lugar, la estructura del texto consta de siete partes. En segundo lugar, el siete se utiliza para marcar una distancia “mar perseguido mar aprisionado mar calzado / con botas de 7 leguas/.” En tercer lugar, el siete se usa para referirse a los siete colores fundamentales:” 7 colores 7 colores 7.” En cuarto lugar, se vale del *arco iris* para reiterar los siete colores primarios: “7 colores 7

colores 7/ cuerpo arcoiris.” En quinto lugar, el siete, como señalan Cirlot y la Biblia, es el número de los ciclos y de las obras completas y esa misma idea se presenta en los versos que dicen:” cuerpo de 7 días y 7 noches/ que son uno” En sexto lugar, se alude a los siete pecados capitales en el “camaleón blanco consumido en el fuego/ de 7 lenguas capitales...” En octavo lugar, el contexto musical aparece en el palimpsesto del verso “si yo encontrara un alma como la mía” y en el “pentagrama de 7 notas exactas/ repetidas constantes invariables” Y en noveno lugar, mimetiza, con sagacidad y humor, la estructura y el tono de los Siete Pecados Capitales, para formular los suyos:

Ergo

- 1 detén la barca florida
- 2 hunde tu mano en la corriente
- 3 pregúntate a ti mismo
- 4 responde por los otros
- 5 muestra tu pecho
- 6 da de tu mar al sediento
- 7 olvida

amén (pt. II, 145-146)

En esos siete reglamentos, mandatos y, más que todo, oración del poema, advertimos, además del ejercicio humorístico, una nueva religión que pretende romper la tradición. El humor se acentúa a través de la vulnerabilidad implícita de los creyentes que no cuestionan la santidad dogmática. La voz poética intenta una vez más la desacralización que ha planteado en los poemas que hemos considerado hasta ahora y lo hace valiéndose

del humor, una técnica muy ingeniosa y eficaz. El objetivo es romper con esas creencias insólitas que la humanidad profesa a ciegas: “da de tu mar al sediento/ olvida/ amén,” este rezo es la antítesis de todo rezo por las cosas que propone, entre ellas el olvido. Si el número siete representa un estado de perfección y de plenitud, como aseguran las fuentes citadas — recordemos que Dios descansó en el “séptimo día” para contemplar la perfección de su creación —⁷⁴ y la voz poética formula no diez sino siete mandamientos nuevos que conducen al olvido, entonces concluimos que el propósito es borrar el recuerdo de los Diez Mandamientos divinos para que el hombre llegue a ser libre. En “Camino a Babel” Varela urde una historia de decepción amorosa valiéndose de una decepción religiosa. El sujeto poético ha perdido la fe,⁷⁵ por eso asocia todo infortunio humano con el fracaso de un proyecto divino como vemos en la última estrofa de la primera parte del poema en cuestión:

hiel áurea amarga conciencia ausencia
 automática de dios inminencia de la mirada
 extraña y delimitadora
 orfandad amorosa (144)

Podríamos afirmar que Blanca Varela plantea y replantea una y otra vez el cuestionamiento dogmático como una “situación fundamental”. Adolfo Castañón matiza lo antes dicho en el prólogo que escribió para la edición del libro Donde todo termina abre las alas diciendo que:

⁷⁴ Génesis 2. 2-3, “ Y para el día séptimo Dios vio terminada su obra que había hecho, y procedió a descansar en el día séptimo de toda su obra que había hecho. Y Dios procedió a bendecir el día séptimo y a hacerlo sagrado, porque en él ha estado descansando de toda su obra que Dios ha creado con el propósito de hacer.”

⁷⁵ La pérdida de fe del sujeto poético nos recuerda la obra de Miguel Unamuno, San Manuel Bueno Mártir. El personaje principal, un cura, pierde la fe, pero el dolor que esa merma representa le lleva al engaño, pues le hace creer a los feligreses que sigue creyendo en Dios para que estos no pasen por lo que está pasando.

Blanca Varela ha elegido el calendario mítico de Sísifo que inicia una y otra vez la obra que decae cada vez que es abandonada. Por eso, más que reescribir un poema o un puñado de poemas ‘nuestra autora recomienza en cada poema siempre una misma situación fundamental, infinita, inagotable, con mínimo desplazamientos, [...] como escribe Roberto Paoli’”. (*Donde todo termina abre las alas* 11)

El amor no perdura, la vida es injusta, el hambre existe, la guerra aniquila, el aborto es una realidad, etc., porque el proyecto divino, de acuerdo a la voz poética, es un mundo de falsedad que se apoya en un dios ausente, olvidadizo (“hiel áurea amarga conciencia ausencia/ automática de dios”), inerte y en “rancias criaturas del museo del ánima”, como vimos en “Crónica”. Detrás del desafío y de las blasfemias constantes se esconde una necesidad inminente de Dios y una plegaria de intervención. Hemos indicado que en “Camino a Babel” hay una descorporeización humana ante un dolor profundo que transforma el cuerpo en “un alma sí un alma que anduvo por las ciudades” vagando y “vestida de perro y de hombre.” Pero además, hemos señalado que en este poema aparece una fragmentación del cuerpo humano como la que vimos en Tr. XXVI. De esa “alma que anduvo por las ciudades” sólo se destacan las siguientes partes: la mirada (“hiel áurea amarga conciencia ausencia/ automática de dios inminencia de la mirada/ extraña y delimitadora/ orfandad amorosa”); los instintos sexuales (“y la carne dormida/ sobresaltada.../ sus designios dormimos con los animales a campo raso/ juntos el uno sobre el otro el uno en el otro “); la mano (“2 hunde tu mano en la corriente”); una conciencia colectivizada (“3 pregúntate a ti mismo/ 4 responde por los otros”); el pecho (“5 muestra tu pecho”); la cabeza, los hombros, los ojos (“y desperté a la mañana

siguiente con su cabeza sobre mis hombros ciega por sus ojos bianca alucinatta tutta”); la espalda (“a César lo que le pertenece y al cielo la espalda sacudida por el amor y el temor y el tedio y la esperanza”); el ombligo (“y tu ombligo pequeño y negro que todavía no se borra”); y las lágrimas y la lengua (“oro de lágrimas y grima del oro/ y tu lengua de mil traiciones”). “Camino a Babel,” como hemos apuntado, es un poema que contiene una fuerte carga simbólica. Es ineludible recordar, en relación con este tema, las ideas de Bajtín:

La interpretación de las estructuras simbólicas se ve obligada a ir en la infinitud de los sentidos simbólicos;... La interpretación de los sentidos no puede ser científica, pero es profundamente cognoscitiva. Puede estar al servicio de la praxis que tiene que ver con las cosas de una manera inmediata. (Bajtín, Estética 382).

Lo que Bajtín apunta se aprecia claramente en la tercera parte de “Camino a Babel:”

III

pero sucede que llegó la primavera y decidimos echar
 abajo techos y paredes sitio para el cielo para
 sus designios dormimos con los animales a campo raso
 juntos el uno sobre el otro el uno en el otro.
 soledad infinita del amor bajo toda luz.

y desperté a la mañana siguiente con su cabeza sobre mis
 hombros ciega por sus ojos bianca alucinatta tutta.

a César lo que le pertenece y al cielo la espalda sacudida
por el amor y el temor y el tedio y la esperanza, etc.

pasó a toda máquina la primavera pitando
la casa estaba intacta ordenada por sus fantasmas habituales.

el padre en el sitio del padre la madre en el sitio de la madre y el caos bullendo en la blanca y rajada sopera familiar hasta nuevo mandato. (pt. III, 158)

El regreso de la primavera, causa una conmoción que sucumbe en una alucinación sensorial y simbólica que conduce a lo autobiográfico: “bianca alucinatta tutta”. En Tr. XXVI la interpretación de los sentidos, a través del recuerdo de una entrega amorosa que tuvo lugar en “un verano a tres años,” es el detonante que pone en trance al sujeto poético evocando un pasado histórico que afecta el presente. En Tr. XXVI y en “Camino a Babel” notamos que la imaginación artística de los poetas es de carácter cronotópico⁷⁶ porque tienen como punto de partida, la naturaleza (“El verano echa nudo a tres años.../ pasó a toda maquina la primavera”). En la parte VI se recoge un sentimiento de desamparo:

...
ya no te queda nada
de los dones de las hadas

⁷⁶ Bajtín comenta que: “ la imaginación artística de Rousseau también era de carácter cronotópico. Fue Rousseau quien descubrió para la literatura (y más exactamente para la novela) un cronotopo específico y muy importante: la “naturaleza” (Estética de la creación verbal 243).

sino tu hipo⁷⁷ melancólico
 y tu ombligo pequeño y negro
 que todavía no se borra
 centro del mundo centro del caos y de la eternidad
 como las líneas de tu mano
 por donde corren ríos inmemoriales
 y cataratas de tus ojos al firmamento
 como única urdimbre de la realidad (pt. VI, 161)

provocado por una pérdida amorosa que suscita una ira que se torna en un gran vacío: “ya no te queda nada/ de los dones de las hadas” y en una terrible desilusión. El sujeto poético siente que lo ha perdido *todo*, un todo que incluía dones,⁷⁸ pero no los espirituales, sino “los dones de las hadas”. Por eso, reta, asiduamente, a Dios. La ausencia de “los dones de las hadas” que perduran por encima de los espirituales se acentúa en los versos que dicen:

...

... tu hipo melancólico
 y tu ombligo pequeño y negro
 que todavía no se borra
 centro del mundo centro del caos y de la eternidad (pt. VI, 161)

El ombligo posee una fuerte carga simbólica que refleja las creencias culturales ya que se vincula con un sin número de conceptos mágicos, místicos y míticos. El pensamiento

⁷⁷ Hipo. (Voz imit.) //2. Ansia, deseo intenso de algo. //3. Encono, enojo y rabia con alguien. Tiene un hipo con su vecina, que nada de lo que hace le parece bien...

⁷⁸ I Corintio 12:4 dice que “...hay variedades de dones, pero hay el mismo espíritu.” Y en Santiago 1: 17 se especifica de donde vienen los dones diciendo que: “Toda dádiva buena y todo don perfecto es de arriba, porque descende del Padre de las luces [celestes], y con él no hay la variación del giro de la sombra.”

científico, filosófico y dogmático estudia cuidadosamente el simbolismo de dicha parte clasificada como el eje de todas las cosas. El sujeto poético de “Camino a Babel” se apega a la connotación universal diciendo que el ombligo es el “centro del mundo centro del caos y de la eternidad”. Lo antes dicho nos recuerda que para los hindúes, budistas, hebreos y griegos, el ombligo es principio y génesis de lo creado. Sin embargo, para los polinesios representa el fin. El ombligo se considera andrógino, por eso es símbolo del útero y del falo y se identifica con la Luna, principio femenino, y con el Sol, fuerza masculina.⁷⁹

Retomando los hilos del análisis de “Camino a Babel”, queremos apuntar que el texto muestra una enorme variedad de imágenes simbólicas de connotación sexual algunas de las cuales transcribimos a continuación:

Parte II

- 1) “la carne dormida/ sobresaltada”
- 2) “muestra tu pecho”

Parte III

- 3) “dormimos .../juntos el uno sobre el otro el uno en el otro.”
- 4) “soledad infinita del amor bajo toda luz.”
- 5) “y desperté a la mañana siguiente con su cabeza sobre mis/ hombros ciega por sus ojos blanca alucinatta tutta”
- 6) “...la espalda sacudida/ por el amor y el temor y el tedio y la esperanza, etc.”

Parte IV

⁷⁹ Lo emitido acerca del ombligo se corrobora con un estudio realizado por Tibón Gutierre, El ombligo como centro cósmico (México: Fondo de Cultura Económica, 1981). Octubre 8, 2005.
< http://www.geocities.com/athens/atrium/9449/tibon_ombligo1a.html >

7) “signos del deseo/ y de la agonía del deseo”

Parte VI

8) “ni el recuerdo satinado obsesivo/ del pecho que te hechizaba desde lejos”

9) “y tu ombligo pequeño y negro”

10) “y tu lengua de mil traiciones/ cerrada y dulcísima / como un dátil o una aceituna”

Hemos extraído esas imágenes para mostrar la actitud sexual del sujeto poético que estamos considerando siguiendo las directrices de Carl Jung:

Almost everyone knows, for example, that there is an enormous variety of images by which the sexual act can be symbolized (or, one might say, represented in the form of an allegory). Each of these images can lead, by a process of association, to the idea of sexual intercourse and to specific ‘**complexes**⁸⁰’ that any individual may have about his own sexual attitudes (Jung 29).

Partiendo de estas reflexiones consideramos pertinente formularnos la siguiente pregunta: ¿Cuál es la actitud sexual del sujeto poético en “Camino a Babel”? Advertimos que las imágenes sexuales, de contenido simbólico, que estamos analizando son: 1) de temor: “ la carne dormida/ sobresaltada; la espalda sacudida por el amor y el temor”; 2) de entrega total “ ...juntos el uno sobre el otro, el uno en el otro”, de plenitud absoluta “ ...su cabeza sobre mis hombros/ ciega por sus ojos blanca alucinatta tutta”; y 3) de pasión intensa “ la espalda sacudida por el amor y el temor y el techo y la esperanza”. El recelo o la sospecha de un daño futuro aflora en las expresiones *sobresaltada* y *temor* que anuncian

⁸⁰ Jung nos dice que “complexes” son las emociones de los temas reprimidos y que pueden causar disturbios constantes, o en algunos casos, los síntomas de una neurosis.

que algo malo va, o puede, pasar, en tanto que la plenitud de la entrega absoluta asoma en esa forma de dormir: “juntos el uno sobre el otro, el uno en el otro” que alude a un estado de compenetración.

Finalmente, queremos apuntar que la séptima parte de ese “Camino a Babel” se inicia con una plegaria que propone, sutilmente, la negación del cristianismo: “ayúdame mantra purísima/ divinidad del esófago y el píloro”. La presencia de otras creencias en la invocación, es uno de los mecanismos que utiliza el sujeto poético para mostrar la caducidad cristiana. En el hinduismo y en el budismo la *mantra* es una frase sagrada que se usa para implorar a la divinidad o para apoyar la meditación. En sánscrito, *mantra* significa pensamiento. El hecho de que el sujeto poético acuda a la *mantra*, en vez de a Dios, en la plegaria (“ayúdame mantra”) muestra que ha renunciado o que ha sustituido la adoración religiosa. La paradoja y la metáfora son recursos retóricos muy bien empleado por la autora y la séptima y última parte del poema es un magnífico ejemplo del uso de ellos. El raciocinio nos hace concluir que “si golpeas infinitas veces tu cabeza”, algo terrible y hasta mortal puede suceder. Sin embargo, el sujeto poético de “Camino a Babel” contradice dicho razonamiento afirmando que si rompemos la lógica podemos descubrir la posibilidad de explorar lo inexplorado entrando en otra dimensión donde se puede ser:

1) otras cosas:

eres el imposible

el otro lado

el que llega

el que parte

el que entiende lo indecible
 el santo del desierto que se traga la lengua
 el que vuelve a nacer forzando a la madre
 de su madre
 el nadador contra la corriente (pt. VII, 161-162)

2) **ser nada:**

el que asciende de mar a río
 de río a cielo
 de cielo a luz
 de luz a nada. (pt. VII, 162)

El sujeto poético de Blanca Varela tenazmente desafía el *establishment* y su actitud refleja intenso deseo de acabar con todas las religiones. Por eso las parodia constantemente. El sujeto poético vareliano presenta los temas universales: amor, soledad, justicia, entre otros, a través de planteamientos que ansían la liberación del peso que imponen las religiones, en tanto que el sujeto poético valleiano lo hace desde una perspectiva histórico-cultural y sexual.

Hemos apuntado, anteriormente, que, por lo general, el erotismo del cuerpo humano no se exalta en Trilce. No obstante, Tr. XXX rompe esa norma:

XXX

Quemadura del segundo
 en toda la tierna carnicilla del deseo,
 picadura de ají vagoroso

a las dos de la tarde inmoral.

Guante de los bordes borde a borde.

Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar

la antena del sexo

con lo que estamos siendo sin saberlo.

Lavaza de máxima ablución.

Calderas viajeras

que se chocan y salpican de fresca sombra

unánime, el color, la fracción, la dura vida,

la dura vida eterna.

No temamos. La muerte es así.

El sexo sangre de la amada que se queja

dulzorada, de portar tanto

por tan punto ridículo.

Y el circuito

entre nuestro pobre día y la noche grande,

a las dos de la tarde inmoral. (157)

En este texto observamos: 1) una visión erótica del cuerpo humano; 2) una exaltación del sexo femenino; 3) el amor que no teme a la Parca; 4) una correspondencia que equipara el sexo a vida y a muerte, entre otras cosas. El erotismo corporal se advierte en los

genitales femeninos y masculinos como vemos en “...la tierna carnicilla del deseo” y en “la antena del sexo”. Además, el léxico posee una fuerte dosis de contenido libidinoso que se aprecia en las imágenes que se construyen en los versos que siguen:

...

picadura de ají vagoroso
a las dos de la tarde inmoral.

Guante de los bordes borde a borde
Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar
la antena del sexo
con lo que estamos siendo sin saberlo.

Lavaza de máxima ablución
... salpican de fresca sombra
unánime, el color, la fracción, la dura vida,
la dura vida eterna.
No temamos. La muerte es así.

El sexo sangre de la amada que se queja
dulzorada (157)

Cautiva nuestra atención la reiteración de una visión místico-filosófica del sexo que el sujeto poético asocia con la vida eterna: “No temamos. La muerte es así”. Dicha visión plantea que: 1) el sexo purifica (ablución); 2) la llama pasional, surge del contacto abrupto (“calderas viajeras/ que se chocan”) y de cuyo estallido se salta a la muerte

simbólica del placer, antesala de la vida eterna; 3) la cosificación del ser humano (“calderas viajeras”) plantea o sugiere la integración cósmica que se logra a través del sexo —esto ya lo había apuntado San Juan de la Cruz en “Noche obscura” —. La tercera estrofa del poema que estamos analizando corrobora lo dicho:

Lavaza de máxima ablución.

Calderas viajeras

que se chocan y salpican de fresca sombra

unánime, el color, la fracción, la dura vida,

la dura vida eterna.

No temamos. La muerte es así.

La “Lavaza de máxima ablución”, la “fresca sombra, la dura vida eterna” y la “muerte” sin duda que tienen marcados ecos de la mística de San Juan de la Cruz. El sujeto poético establece una analogía entre la experiencia orgásmica y la muerte que nos aguarda antes de pasar a la “dura vida eterna.” La eternidad vallejana la aborda por primera vez Antenor Orrego, en el prólogo que escribió en 1922 para la primera edición de Trilce, diciendo:

La pupila de este poeta percibe el panorama humano. Reconstruye lo que en nosotros se encontraba disperso. Toma la pieza anatómica y la encaja en su lugar funcional. Retrae hacia su origen la esencia del ser, bastante oscurecida, chafada, desvitalizada por su carga intelectual de tradición. De este modo llega su arte a expresar al hombre eterno y a la eternidad del hombre, pese a la ubicación local o nacional de su emoción. (En Julio Ortega 368).

Queremos destacar en las palabras de Antenor que esa “pieza anatómica” que el poeta toma para mostrar a través de ella “la esencia del ser” en Tr. XXX es la “Lavaza de máxima ablución” que contiene la proliferación de la vida en el semen volcánico. Los planteamientos que hace Orrego acerca de Trilce son iluminadores y de un valor extraordinario porque toca un punto importante, la eternidad vallejana:

El poeta asume entonces su máximo rol de humanidad, lo que equivale a su más alto rol de expresión, lo que equivale, a su vez, a su máximo rol estético. El hombre sólo expresándose se relaciona con el mundo, se conecta con los demás hombres y es por esta condición que alcanza su humanidad; y la estética es, a la postre, expresión. (En Julio Ortega 368).

Nos animamos a decir que ese “máximo rol de humanidad” que el poeta asume se manifiesta en la sexualidad que es, en la obra que nos ocupa, el gran tema del que se sirve el sujeto poético para tratar otros temas que afectan a la humanidad. El brevísimo instante de la plenitud sexual, “Quemadura **del segundo**/ en toda la tierna carnicilla del deseo” (las negrillas son nuestras), es el umbral que conduce hacia una verdad absoluta, la muerte, que deja de atemorizarlo porque la ha ido experimentando en la entrega corporal que le da una fortaleza metafísica que se aprecia en la exhortación de dos enunciados magníficos: “No temamos. La muerte es así”.

Queremos ahora enfocar nuestro lente crítico hacia la última estrofa de este poema:

El sexo sangre de la amada que se queja
dulzorada, de portar tanto
por tan punto ridículo.
Y el circuito

entre nuestro pobre día y la noche grande,
a las dos de la tarde inmoral.

En estos versos advertimos, al igual que en Tr. XXVI, la escena sexual se torna dolorosa y grotesca. La “queja dulzorada” no dulzona, “de portar”, es decir de llevar o aguantar por “tan punto ridículo”, confirma lo dicho. Entonces, podemos concluir que Vallejo reconoce que el sexo conduce a la eternidad, pero que si se desvía del conducto o vía “normal” se convierte en un acto caricaturesco que destruye lo subliminal y lo místico de la experiencia. Neale Silva dice de Tr. XXX lo siguiente:

Resaltan en Tr. XXX varias connotaciones negativas –inmoralidad, culpa, fatalidad y muerte- que aparecen como causa de penosas inquietudes. El poeta no logra jamás verse a sí mismo como ser armónico. Por el contrario, el acto sexual es causa de una disociación psicológica, que crea una doble personalidad: la del que goza, y la del que siente remordimientos. El hombre consciente mira con tristeza a la bestia. Se insinúa, además, una petición de castigo y la necesidad de limpieza moral, circunstancia que dan al contacto de los sexos un cariz de vergonzante derrota. (T, en Ortega 158)

De las connotaciones “negativas” que apunta Silva queremos tomar la “inmoralidad”. El crítico no nos dice a qué tipo de “inmoralidad” se está refiriendo. Sin embargo, su apreciación nos sirve para decir que pensamos que el sujeto poético podría estar aludiendo a la sodomía. La crítica no ha reparado en la resistencia hacia el coito anal que se presenta en este poema. Sabemos que la lectura que estamos proponiendo suscitará controversias ya que no faltará quien eche abajo lo planteado. No obstante, nos parece que el “punto ridículo” es una referencia directa al tema. Vallejo, como hemos visto

hasta ahora, no omite ninguna parte del cuerpo en su poética y la corporeidad de la voz narrativa se utiliza para plantear reflexiones ideológicas, filosóficas y humanas. Nos interesa ahora estudiar la corporeidad en Blanca Varela con la finalidad de encontrar disidencias y coincidencias entre ella y Vallejo.

El cuerpo humano en la poética de los escritores que estamos estudiando se utiliza como vehículo de protesta en uno y de rebeldía en la otra. En uno de los epigramas más espléndidos de Varela, *Identikit*, el cuerpo humano se descorporeiza a través de la metonimia: “la oscura materia”. El epíteto *oscura* le da el toque enigmático que la voz poética quiere recalcar. El epígrafe que nos ofrece Varela es de gran profundidad filosófica. En primer lugar, acepta su endeble condición mimética a través del adverbio de afirmación *sí*. No obstante, le reprocha a Dios por haber creado esa “oscura materia”:

“IDENTIKIT”

sí

la oscura materia

animada por tu mano

soy yo (Canto villano, “Identikit”, 134)

El tono irónico y desafiante de la sinopsis poética deja mal parado el proyecto de creación divino. El sujeto poético reprocha la imperfección de su existencia definida como “oscura materia” que irónicamente ha sido moldeada por la mano de Dios. La sagacidad poético-filosófica de este epígrafe consiste en que exonera de sus defectos al cuerpo humano convertido en víctima de una “mano” poderosa que le niega la perfección y la luminosidad. Por ende, la “oscura materia” no es culpable de sus malas acciones

sino la “mano” que la animó. La palabra “Identikit,” como vemos, es la réplica de la auto-imperfección divina. El sujeto poético nos hace concluir que el ser humano no es bueno porque su molde tampoco lo es, lo cual desborda el límite de la irreverencia. En “Identikit” se percibe un sentimiento de desafío y de rebeldía que insta al Creador a corregir su error, es decir, a reivindicar la corporeidad humana. En el poemínimo “Va Eva” la “oscura materia” se transforma en un “animal de sal” que se insta a mimetizar la acción de la mujer de Lot:

Va Eva

animal de sal

si vuelves la cabeza

en tu cuerpo

te convertirás

 y tendrás nombre

y la palabra

reptando

será tu huella (149)

La simbiosis Eva/ mujer de Lot plantea lo siguiente: 1) el ser humano es un animal (lo cual escuchamos antes en Tr. XXXVIII, “Este cristal ha pasado de animal”); 2) la rebeldía es una marca de autenticidad; y 3) es necesario asumir nuestra identidad si queremos llegar a ser libres e independientes. Las partes del cuerpo que se mencionan en el texto son la cabeza y el cuerpo. El “animal de sal” es una metamorfosis de la dicotomía Eva / mujer de Lot y corresponde a una imagen religiosa muy impactante. El sujeto poético plantea que lo asumido como malo, en este caso la rebelión, es bueno

porque nos libera de las cadenas dogmáticas. Por eso exhorta a Eva a voltear la cabeza para que pueda tener control sobre su cuerpo:

animal de sal
 si vuelves la cabeza
 en tu cuerpo
 te convertirás

El sujeto poético plantea que podemos obtener autonomía si nos zafamos de las amarras dogmáticas:

y tendrás nombre
 y la palabra
 reptando
 será tu huella

La exhortación del título “Va Eva,” en el nivel subyacente dice “Anda Eva, o Anímate Eva, a la liberación. La voz que insta al “animal de sal” a que “vuelva la cabeza” le está mostrando el camino para que adquiriera su identidad y su absoluta libertad a través de la rebeldía. El texto propone que si Eva acepta, con gallardía, que es pecadora le puede sacar partido al gran estigma que pende en el cuerpo femenino. La rebeldía construye la identidad femenina con un distintivo positivo en el texto: “... tendrás nombre/ y la palabra/ reptando/ será tu huella.” Eso significa, su propio cuño y su propio destino sin necesidad de depender del “animal masculino.” En “Identikit” y en “Va Eva” el cuerpo femenino se presenta como “la oscura materia,” mal fabricada, y como “animal de sal” que debe tomar las riendas de su destino. La voz poética está jugando con dos actos que muestran la rebeldía femenina: la desobediencia edénica de Eva y la vuelta de la cabeza

de la mujer de Lot. La propuesta de rotación de la cabeza implica que la mujer debe hacer uso de su inteligencia, tomar sus propias decisiones y ser dueña de su sino. Los postulados poético de estos dos textos van por un derroteros distintos a los trazados en Tr. XXVI y en Tr. XXX.

En el corpus poético de Blanca Varela notamos cierta fascinación con una parte particular del cuerpo humano, la cabeza. En un poema de Concierto animal, Varela nos ofrece una proliferación de dicha parte que pinta una espléndida imagen surrealista:

MI cabeza como una gran canasta

lleva su pesca

deja pasar el agua mi cabeza

mi cabeza dentro de otra cabeza

y más adentro aún

la no mía cabeza

mi cabeza llena de agua

de rumores y ruinas

seca sus negras cavidades

bajo un sol semivivo

mi cabeza en el más crudo invierno

dentro de otra cabeza

retoña (223)

La testa del sujeto poético sigue el esquema de las cajas chinas. La yuxtaposición mimética que consideramos: “mi cabeza dentro de otra cabeza / y más adentro aún/ la no mía cabeza...” apunta también hacia el platonismo. La cabeza acuática que aparece en este texto nos transporta al principio de la creación. Tomaremos en cuenta los estudios culturales y simbólicos que ofrece A Dictionary of Symbols de Cirlot porque nos servirán para iluminar el aspecto semántico del poema que estamos analizando:

Head In the Zohar, the ‘magic head’ stands for astral light (9); in medieval art it is a symbol for the mind (46) and for the spiritual life, which explains the frequency with which it appeared in decorative art. On the other hand, Plato in *Timaeus* asserts that ‘the human head is the image of the world’. In corroboration of this, Leblant points out that the skull, the semi-spherical crown of the human body, signifies the heavens. Clearly, the head-symbol here coalesces with that of sphere as a symbol of Oneness. It had the same significance in Egyptian hieroglyphics (19).... Two, three or four heads shown in juxtaposition symbolize a corresponding intensification of a given aspect of Nature, or of the integrating (but not unifying) link between the two principles of creation, are represented by beings with two heads or two faces, like the Roman Janus for example. Hecate is depicted with three heads—she is called triform for this reason—a symbolism which may be related to the ‘three levels’ of heaven, earth and hell, as well as to Diel’s three ‘urges of life’ (15). The juxtaposition of four heads or faces, as in the image of Brahma the Supreme Lord, stems from the same symbolism as that of the tetramorph (60). A factor of major importance bearing upon the symbolism of the head is mentioned by Herbert Kühn, in his

L'Ascension de l'humanité (París, 1985). He makes the point that the decapitation of corpses in prehistoric times marked Man's discovery of the independence of the spiritual principle, residing in the head, as opposed to the vital principle represented by the body as a whole. Kühn adds that Neolithic thought was very close to the medieval in its conviction that an eternal and invisible essence underlies all appearances. (Cirlot 141)

Las observaciones que recoge Cirlot empalman con la tesis del poema que estamos analizando ya que la metonimia: cabeza por cuerpo humano, ocupa una posición señorial con relación a las demás partes del cuerpo. El texto formula que: 1) la cabeza acuática es fuente de vida, “deja pasar el agua mi cabeza;” 2) revela la ley de reproducción natural, “mi cabeza dentro de otra cabeza/ y más adentro aun/ la no mía cabeza;” 3) posee inteligencia porque vive “bajo un sol semivivo,” que le da iluminación; y 4) es independiente porque no se ata a los principios naturales, “...en el más crudo invierno/ dentro de otra cabeza/ retoña.”

Las indagaciones de Cirlot nos sirven para extraer uno de los temas teológicos más candentes, La Trinidad, que subyace en el poema: “mi cabeza dentro de otra cabeza/ y más adentro aún/ la no mía cabeza”. Inferimos que las tres cabezas, contenidas una dentro de las otras, aluden al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. En la estructura interna de estos versos advertimos: 1) una dosis teológico-filosófica; 2) las preocupaciones del sujeto poético: “mi cabeza llena.../de rumores y ruinas / seca sus negras cavidades;” y 3) la importancia de la perseverancia y de la esperanza: “mi cabeza en el más crudo invierno/ dentro de otra cabeza/ retoña”. La antítesis (“invierno –retoña”) revela que la necesidad de sentirse parte de otro ser, o de otra cabeza, es tan fuerte que rompe con la

Ley Natural. Por eso *retoña* no en la primavera sino “en el más crudo invierno”. Se destila un positivo estado de ánimo en esa *cabeza* que retoña “en el más crudo invierno.” El poema plantea que la relevancia de la testa humana radica, además de su posición encumbrada, en que almacena otros cuerpos y otras vivencias: “mi cabeza llena de agua / de rumores y ruinas/ seca sus negras cavidades/ bajo un sol semivivo”. Estos versos apuntan hacia la memoria, tema que abordaremos en el próximo capítulo. Observamos una clara similitud entre esas “negras cavidades” con las “cuevas profundísimas”(San Agustín 253) agustinianas porque las dos locuciones resultan sinónimas y manifiestan la capacidad de archivar información que tiene la cabeza.

La interpolación de la imagen, “mi cabeza dentro de otra cabeza”, da fe de que se trata de una relación que fue correspondida. Lo antes dicho asoma también cuando dice: “y más adentro aún/ la no mía cabeza”. En otro poema de Concierto animal se presenta una cabeza, vacía, que es el contrapunto de la llena que acabamos de considerar:

FELIZMENTE no tengo nada en la cabeza
 sino unas pocas ideas equivocadas por cierto
 y una memoria sin tiempo ni lugar
 nada para poner
 nada para dejar
 sino huesos cáscaras vacías
 un montoncito de cenizas y
 con suerte algo de polvo
 innominada nada
 en lo que fue mi cabeza (233)

La simiente filosófica de la que parte este poema es el nihilismo, “FELIZMENTE no tengo nada en la cabeza”. La postura subversiva del sujeto poético aflora en la reiteración: “nada para poner/ nada para dejar... innominada nada”. El desafío aflora en la declaración de lo que posee: “...unas pocas ideas equivocadas por cierto”. El ser humano en este poema se reduce a “innominada nada en lo que fue mi cabeza.” Las “...pocas ideas equivocadas...” muestran el escepticismo y la rebeldía que posee la voz poética. El insistente nihilismo del texto tiene cierta analogía con la génesis del hombre: “Jehová Dios procedió a formar al hombre del polvo del suelo y a soplar en sus narices el aliento de vida, y el hombre vino a ser alma viviente” (Génesis 2:7). La voz poética se libera de la candidez humana formulando una sagaz acusación: el ser humano no posee nada porque el Creador no puso nada en su hechura, sólo polvo. La “memoria sin tiempo ni lugar” contradice la creación divina. Si el hombre no está sujeto ni al *tiempo* ni a ningún *lugar*, entonces es un dios en sí mismo y aquí aflora, de nuevo, la poeta demiurga. Notamos que la escritora se las ingenia para que todos sus temas comprendan, de un modo u otro, una veta teológica que crea, en su temática, la dependencia doctrinal que se propone erradicar. El libro de barro contiene espléndidos ejemplos que esbozan lo antes señalado:

Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravió al instante. Sombra de marfil, desangrada. Mi padre sonrío. De este lado del mar la Espuma es oscura. Huele a fiera me dice la pequeña amiga. El mar huele a vida y a muerte le respondo. Su-pongamos que es así.

La salud aferrada a la roca. Piedra sensible a la luz. El cazador carece de manos y pies. Es ciego y desea. Y su deseo es el bosque bajo el agua, poblado de sexos en flor o de flores maestras que horadan el silencio con sus grandes picos rojos y lentos. (195)

Este es uno de los poemas, a nuestro juicio, más hermosos de Varela y en él el sujeto poético se presenta como un antropólogo arqueólogo que hace un hallazgo, “la vértebra”, al hundir su mano en la arena, pero la extravía al “instante.” La metáfora de la “Sombra de marfil, desangrada” en la que la mirada arqueológica convierte la *vértebra*, le da un toque enigmático y lúgubre al cuerpo del cual procede. Prestemos atención a la connotación del término *sombra* que nos ofrece en su diccionario:

Sombra. Oscuridad, falta de luz. // Espacio obscuro que queda tras un cuerpo opaco en dirección opuesta a aquella por donde vienen los rayos de luz. // Imagen oscura que sobre una superficie proyecta el contorno de un cuerpo opaco, interpuesto entre dicha superficie y un foco luminoso. // *Espectro o aparición fantástica de una persona ausente o difunta.⁸¹

La sombra, como vemos, es el reflejo de un cuerpo opaco, carente de luz y, obviamente, alude a lo intangible, a lo fantasmal. Por otra parte, el epíteto “desangrada” implica y acentúa la muerte. El absurdo en la antítesis de la “sombra de marfil, desangrada” además de ingenioso rompe con nuestra noción de realidad ya que resuelta irracional que la sombra sea “blanca” y además, “desangrada del marfil”. La “vértebra perdida” nos conduce al relato de Génesis 2:22 que afirma: “Y Jehová Dios procedió a construir de la

⁸¹ Julio Casare, *Diccionario Ideológico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

costilla que había tomado del hombre una mujer, y a traerla al hombre”. Hay una pequeña ironía en la búsqueda de la vértebra y en la sonrisa del padre” Mi padre sonrío”, como si Dios se percatara de la sagacidad de la mujer que le reprocha el reciclaje material de su mala hechura. El desdoblamiento anecdótico: “Huele a fiera me dice la pequeña Amiga./ El mar huele a vida y a muerte le respondo”, nos recuerda a “Puerto Supe.” En ambos poemas se da una ósmosis dialógica entre un Yo infantil que converge con un Yo adulto. La oscuridad de la *espuma* que el sujeto poético ve (“De este lado del mar la espuma es oscura”) representa los momentos de tristeza vistos desde la distancia temporal de un pasado empírico que se evoca en el presente. El descontento sentimental hace que la mujer, antes niña, se rebele frente a su condición subyugada. Por eso, inteligentemente, “extravía, al instante, la vértebra perdida”. La visión filosófica de la fenomenología tiene cabida en este poema en la aparición de la “vértebra”. La urdimbre de la perspicacia creativa de Varela es extraordinaria ya que dice, sin decir, a través de la fragmentación corporal, que los males de la humanidad vienen de un diseño equivocado, o como diría Platón, de una tabla encerada fallida. Las partes del cuerpo que aparecen en este poema son la vértebra, las manos, los pies y los genitales aludidos en la palabra *sexo*. La segunda estrofa fusiona la arqueología y la antropología por medio de una serie de elementos alegóricos y de imágenes de alto contenido simbólico que afloran en “La salud aferrada a la roca. Piedra sensible a la luz. El ca-/ zador carece de manos y pies. Es ciego y desea”. El absurdo de la humanización de la salud y de la piedra que el sujeto poético construye procura una reacción del lector. La estrofa contiene, además, referencias mitológicas que se evocan en el “cazador que carece de manos y pies, que es ciego y desea el bosque bajo agua, poblado de sexos en flor o de

flores maestras que horadan el silencio”. “El bosque bajo agua, poblado de sexos en flor o de flores maestras” nos remonta al diluvio cuando todo quedó sumergido en agua y la flor... maestra del “bosque bajo agua” no es más que Narciso. La mutilación del cazador “carente de manos y de pies,” y encima “ciego” muestra un humor negro que se usa como desquite por haber facilitado la materia prima, “ la vértebra” para la creación femenina. Varela se propone perturbar al lector a través de la mutilación, de las referencias religiosas y mitológicas y Vallejo lo hace a través de acontecimientos históricos desagradables, de la sexualidad, de una ideología subversiva, de una sintaxis corrosionada y de una fragmentación corporal, estrategias que se reiteran en el poema que transcribimos:

XXXII

999 calorías.

Rumbbbb.... Trrraprrrr rrach... chaz

Serpentínica u del bizcochero

enjirafada **al tímpano.**

Quién como los hielos. Pero nó.

Quién como lo que va ni más ni menos.

Quién **como el justo medio.**

1.000 calorías.

Azulea y ríe su gran **cachaza**

el firmamento gringo. Baja

el sol empavado y le alborota los cascos
al más frío.

Remeda al cuco: Rooooooooeeis
tierno autocarril, móvil de sed,
que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!
Si al menos el calor (—Mejor

no digo nada.

Y hasta la misma pluma
con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientos treinta
y tres calorías. (163, las negritas son nuestras)

La versión que aparece en *La Crónica de Lima* el 20 de junio de 1921 carece de números arábigos y capta nuestra atención porque en ella el poeta emitió un punto de vista socialista que nos gustaría comentar. Prestemos atención a la primera estrofa de las dos versiones que hemos aludido:

Novecientas noventa calorías.
Brumbbb!...Traprachazzaf.
Uuuu...final y serrana de un dulcero
que se enjirafa al tímpano más alto,

y a quien nadie tal vez le compra nada. (*La Crónica de Lima*, 20 de junio de 1921)

XXXII

999 calorías.

Rumbbb.... Trrraprrrr rrach... chaz

Serpentínica u del bizcochero

enjirafada **al tímpano**. (*Trilce* en Ortega 163)

La ideología política del sujeto poético aflora ante el enorme esfuerzo que realiza un “dulcero” para ganarse el sustento diario “y a quien nadie tal vez le compra nada”. Vallejo protesta ante el absurdo de una realidad que no ofrece calidad de vida a los obreros que luchan por salirse de las garras de la miseria. El desplazamiento de la clase rural también se pone de relieve a través de la “Uuuu...final y serrana de un dulcero”. El epíteto “serrana,” que acompaña a la *U* proliferada, posee una carga semántica que alude a un problema social. El “dulcero” (que luego aparecería, en la edición de *Trilce*, como “bizcochero”) trabaja en un medio ambiente urbano bajo temperaturas insufribles y sin embargo, su sustento resulta incierto porque “nadie tal vez le compra nada”. Cuando el sujeto poético dice: “Uuuu...final y serrana de un dulcero/ que se enjirafa al tímpano más alto”, queda implícito que el obrero agota y explora todas las posibilidades de venta, incluso el fregón más alto y agudo. Irónicamente, ni la disposición ni el esfuerzo resuelven las necesidades primarias de ese hombre colectivo. Por eso se ve obligado a trabajar en condiciones inhóspitas, las altas temperaturas. El texto se rige por el absurdo y la voz poética se vale de la metonimia, de la hipérbole y de la mutación: “Uuu...que se enjirafa al tímpano más alto ” para hacer un llamado de solidaridad que permita mejorar

la situación del que sufre. Paradójicamente, y pese al esfuerzo de la u que se enjirafa “...nadie tal vez le compra nada.” La voz poética siente congoja ante la condición laboral del pregonero que pese a que trabaja arduamente no se puede dar el lujo de tomarse un día de asueto. La crítica explícita del texto indica que algo anda mal socialmente hablando. El sujeto poético manifiesta un estado de indignación y de ira que casi lo asfixia por la suerte del obrero. Por eso dice: (“¡ aire, aire!... si al menos el calor/ mejor no digo nada) / la pluma con que escribo por último se troncha”. La voz estruendosa del pregonero se poetiza para hacer un llamado a la conciencia colectiva. En este poema, que atinadamente la crítica tilda de muy hermético, se destaca la presencia del guarismo: “999 calorías/ **1.000 calorías**” que indica un alto nivel de calor. Los fonemas (“Rumbbbb.... Trrraprrrr rrach... chaz”) onomatopéyicos que inician el texto anticipan el elemento moderno, la locomotora, que se pondrá en contacto con lo natural, el mar. La sonoridad que el sujeto poético utiliza funciona como elemento irruptor de ese mundo equilibrado que se evoca y anhela. No ha faltado quienes, como Andre Coyné, tachen de inutilidad la sonoridad de Trilce XXXII argumentando que: “Un poema de Trilce corre varios peligros: por permanecer fiel a lo inmediato puede extraviarse en un inútil “trrraprrrr rrach” (XXXII)...”⁸²

Coyné circunscribe las temperaturas caldeadas de Tr. XXXII a un “...aplastamiento de un día cálido de verano”. Sin embargo, entendemos que las desmesuradas elevaciones térmicas van más allá de la literalidad. Nos parece pertinente decir que el ruido y el calor infernal de la locomotora, unido al pregonar del “bizcochero,” igualmente chirrión, produjeron un estado de alerta revelador en el sujeto poético. El ritmo, las imágenes sensoriales y los fonemas realzan el poema y le inyectan fuerza y originalidad.

⁸² En: Julio Ortega ed., César Vallejo el escritor y la crítica (Madrid: Taurus, 1975), 38.

Evidentemente, Vallejo quería que escucháramos y que viéramos venir el “autocarril” que yuxtapone a la “serpentina u” del pregonero. Basándose en las referencias a altas temperaturas: 1) “999 calorías”; 2) “1.000 calorías”; y 3) “Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías”, Neale-Silva, sostiene que “el poema tiene por objeto representar los estragos del imperativo sexual” (en *Trilce*, ed. Ortega, 166) En realidad no encontramos suficientes argumentos para sostener ese planteamiento. Las altísimas temperaturas más bien apuntan al concepto de solidaridad presentado en “Masa” porque la descomunal escala del guarismo: “Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías” representa el sufrimiento humano de las personas de pocos recursos, dentro de las que se encuentra, el pregonero. La hiperbólica indignación del sujeto poético pone de relieve la paradoja de un mundo que se encamina hacia el progreso tecnológico: “Remeda al cuco: R oooooeeei/ tierno autocarril, móvil de sed,/ que corre hasta la playa”, sin antes subsanar el desequilibrio existente entre las necesidades primarias y la modernidad. Saul Yurkievich, apunta, en el ensayo “*En torno de Trilce*”, que:

Tan alta temperatura emocional (Treinta y tres trillones trescientas treinta y tres calorías. XXXII) no permite una expresión coherente y sosegada. Ante el imperio de una realidad que se desintegra, de una angustia entrañable, de una sensación de vacío, no hay disyuntivas, no hay otro canal de transmisión que el de *Trilce*... No obstante, podemos desgajar de los poemas una serie de iluminaciones, de insistencias, de motivos principales; una temática que se nos brinda a través de intuiciones, como nebulosa simbología, donde las ideas están

inextricablemente entrelazadas con las sensaciones anímicas y corporales que las acompañan.⁸³ (245-264)

La “angustia entrañable,” unida a la “sensación de vacío” y a las “ideas entrelazadas con las sensaciones anímicas y corporales” que identifica Yurkievich son reveladoras porque presentan una realidad en pugna con el progreso. El adelanto que el poeta presencia no empalma con la realidad del proletariado. El absurdo existencial produce una especie de trance o de delirio que altera el “tímpano,” el “justo medio,” la “cachaza,” los “cascos” lo cual da paso a la fragmentación del ser humano a través de las “sensaciones anímicas y corporales.” En el artículo “Experiencia directa del absurdo en la poesía de Vallejo” James Higgins afirma que “El poema es el prisionero de una situación de la cual no puede salir y en la que la realidad exterior le hace sufrir. Está experimentando el absurdo en carne propia.”⁸⁴ (217-241)

En Tr. XXXII la corporeidad se reduce a guarismos y a un sentido, el “tímpano,” que capta, filtra y evalúa los signos de la urbanidad al tiempo que dispara una señal de alerta ante dos situaciones antagónicas: la supervivencia del (“bizcochero de la u enjirafada”) y la modernización del (“autocarril”) Nos parece igualmente interesante la observación de Iberico con respecto a este poema:

El exceso de calor le hace desear el equilibrio, “el justo medio” que representaría un estado de serenidad que el poeta nunca alcanza. Como tipo de expresión poética es interesante en este poema y otros de Vallejo la utilización de los ruidos en su correspondencia con estados anímicos y, principalmente, con los

⁸³ Saul Yurkievich, “*En torno de Trilce*” [Revista Peruana de Cultura (Lima, núms. 9-10, 1966).

⁸⁴ James Higgins, “El absurdo en la poesía de César Vallejo” (Revista Iberoamericana, núm. 71: Pittsburg, 1970).

estados de aburrimiento, de tedio, que parecen en ocasiones conducir al poeta al borde de la desesperación. Son fenómenos de crispación nerviosa que el poeta transcribe en fonemas como “rumbbb...traprrrachi...chas. (ein Trilce, ed. Ortega, 165)

De acuerdo a Iberico, “...el exceso de calor le hace desear el equilibrio y un estado de serenidad al poeta que nunca alcanza”. Sin embargo, advertimos que el anhelo de “equilibrio” va mucho más allá de lo subjetivo. Nos parece demasiado aventurado aseverar que los “estados de aburrimiento, y de tedio”, conducen al poeta “al borde de la desesperación”. Tr. XXXII es un poema hecho a base de ruidos, de imágenes que surgen de un esfuerzo enorme que hace alguien para ganarse el sustento. El calor inaguantable tiene un referente, el sudor, que es el símbolo de la clase social a la que alude el sujeto poético, a saber, el proletariado. Sudar a *mares* y hacer malabarismos para llevarse el pan a la boca en una sociedad que no toma en cuenta la angustia y la *desesperación* a la que se somete a la clase oprimida llevan al sujeto poético a un estado agónico que le hace clamar:

Aire, aire! Hielo!

Si al menos el calor (—Mejor

no digo nada.

El excesivo esfuerzo que realiza el pregonero termina por agotar al sujeto poético que se queda sin “aire”, es decir, sin oxígeno, es decir, sin aliento de vida. Entonces, tiene una revelación “si al menos el calor” que le muestra una verdad que lo asusta: El calor revela que la Mano Divina está detrás de todo esto, conspirando para que la vida del pregonero se torne más difícil. Ante una revelación tan perturbadora opta por el silencio (“mejor/

no digo nada.”) “Trilce XXXII” presenta dramáticamente la realidad social del sufrido. El calor es el símbolo del agotamiento y los ruidos son los elementos irruptores que se utilizan para llamar la atención hacia lo injusto: un pregonero que se exagera sin conseguir que sus necesidades primarias se resuelvan. Vallejo usa una técnica especial para llevar a cabo su agenda política: El cuerpo humano que sufre estoicamente a través de situaciones para las que la sociedad no ofrece ningún cambio. Dicha postura ideológica apunta, sin duda, hacia los movimientos vanguardistas de su época y sobretodo, conducen hacia el historicismo dialéctico que se perfila como eje trilceano.

Finalmente, podemos decir que el estudio que hemos realizado en torno a la corporeidad muestra que Vallejo y Varela buscan respuestas para el sufrimiento y el dolor humano en lo terrenal, lo místico, lo cósmico, lo metafísico, lo ideológico y en lo puramente humano. Ambos poetas fusionan lo ideológico con lo teológico, pero de manera subversiva. En ellos se observa un llamado constante a la rebeldía y a la acción que, según hemos visto, es lo que puede salvar a los individuos. Los poetas se rebelan ante la realidad absurda que el ser humano vive y expresan esa rebeldía a través de la imagen de un cuerpo fragmentado y sufriente.

Capítulo 3: Memoria empírica, poética y fantástica en el registro literario de César

Vallejo y de Blanca Varela

“So complex is the field of **memory** today that I cannot even begin to touch on many of its dimensions that are of relevance to memory horizons--”

(Vincent Crapanzano)

La capacidad que tiene el hombre de almacenar y de proveer información ha maravillado a los grandes pensadores a través de la historia de la humanidad. Para Aristóteles lo pictórico y lo sensorial jugaban un rol muy importante en la memoria. Su maestro, Platón, había creado la metáfora de la tabla encerada para explicar esa capacidad. Muchos siglos después, San Agustín formuló un concepto metafórico a través del binomio “memoria / estómago”, que se ha convertido en un tropo clásico:

Podría decir que la **memoria** es una especie de **estómago del alma**, (las negritas son nuestras) y la alegría y la tristeza como una comida suave o amarga. Cuando esta comida de las cosas se confía a la memoria, es como si pasara al estómago, donde puede guardarse, pero no saborearse. Naturalmente, es absurdo suponer que la memoria es como el estómago; no obstante, hay entre ellos cierta semejanza.⁸⁵

La información almacenada en la memoria la ilustra el santo a través del vientre de los rumiantes, que extrae la comida para masticarla cuando lo desean. La analogía que establece San Agustín muestra su agudo sentido de percepción y su visión anatómica de

⁸⁵ San Agustín, Confesiones (Madrid: Alianza 2001), 256.

la memoria. Sin embargo, sus apreciaciones no le satisfacen del todo porque no alcanzaba a comprender cabalmente la vastedad de su memoria: “...no llego a comprender el poder de mi memoria, que está en mí a pesar de que sin ella ni siquiera podría hablar de mí.” (San Agustín 259)

Las reflexiones del místico acerca de nuestro tema de estudio despiertan interés porque pretenden entender y demostrar la capacidad y la funcionalidad de la memoria por medio de una serie de metáforas cuya simiente es un raciocinio que se torna estético y sensorial como vemos de inmediato:

En la memoria todo está almacenado de forma concreta y según su propia categoría. Todo tiene su propia puerta de entrada, como la luz, los colores y las formas de los cuerpos, que entran por la vista. Toda la gama de los sonidos por el oído; todos los olores por la nariz y todos los sabores por la boca. Lo duro y lo blando, lo caliente y lo frío, lo suave y lo áspero, lo pesado y lo ligero, sea interior sea exterior al cuerpo, por el sentido del tacto que cubre todo el organismo. Todas estas sensaciones son retenidas en el gran almacén de la memoria que las archiva de no sé que inefables y secretos fondos suyos. Pueden ser traídas y recordadas cuando fuere menester, pero cada una de ellas entra por su propia puerta para ser allí almacenadas. No son las cosas que sentimos las que entran en la memoria, sino sus imágenes, siempre dispuestas a presentarse a llamada del pensamiento que las recuerda (San Agustín 249).

Nos interesa destacar que la memoria agustiniana se concibe a través de las imágenes sensoriales que entran al cuerpo por medio de cada uno de los sentidos. Aun después de tantos siglos los planteamientos agustinianos siguen siendo atractivos porque como

sabemos la ciencia no ha podido descifrar, por completo, los enigmas de los procesos de recuerdo ni de olvido. Nos parecen sagaces y luminosos los planteamientos de San Agustín en lo referente al tema que estudiamos porque su dialéctica, sin que sea esto tomado como anacronismo, apunta hacia la fenomenología de Friedrich Hegel, definida como “dialéctica interna del espíritu que presenta las formas de la conciencia hasta llegar al saber absoluto” (DRAE 1048).

Queremos señalar que la imaginación y/o la rara invención ha hecho que un escritor de la estirpe de Miguel de Cervantes Saavedra escribiera El coloquio de los perros y Don Quijote de la Mancha, obras que reflejan lo fascinante que puede ser la memoria. En el pensamiento medieval nuestro objeto de investigación formaba parte de las cinco potencias del alma y ocupaba un sitio principal en los estudios filosóficos, teológicos y anatómicos, entre otros. El interés por la exploración de la memoria ha ido en *crescendo* y desde finales del siglo XIX se han realizado estudios científicos muy significativos que gradualmente han modificado las teorías de la retentiva. Entre las figuras más prominentes que han hecho aportes significativos acerca de la memoria sobresalen el psicólogo alemán Hermann Ebbinghaus, el británico Frederic C. Bartlett, y Sigmund Freud, figura prominente del psicoanálisis.

En esta parte de nuestro estudio partiremos de la pregunta: ¿Qué tipos de memorias o recuerdos nos ofrecen César Vallejo y Blanca Varela en su producción poética? Pretendemos encontrar respuestas que abran nuevas perspectivas para la comprensión de sus respectivos universos. Las investigaciones que hemos realizado para este análisis en Trilce y en Donde todo termina abre las alas, revelan que la memoria y/o el recuerdo de César Vallejo y de Blanca Varela, en algunas ocasiones,

produce un profundo extrañamiento que raya en lo fantástico. En ocasiones el lector no atina a descodificar el mensaje que liberan los enunciados de esa memoria y/o recuerdo que enrarece el texto. Las memorias y/o los recuerdos poéticos de Vallejo y de Varela muchas veces mueven o alteran, de forma inexplicable, el tapete de la realidad lingüística y eso ocasiona desconcierto. Cuando en literatura se habla de lo fantástico se piensa en el relato y en los grandes modelos canónicos de ese género, como los textos de Kafka, Borges, o Cortázar. Sin embargo, creemos que esa categoría se puede aplicar al registro poético de César Vallejo y de Blanca Varela. Ambos utilizan dos términos claves que son: memoria⁸⁶ y recuerdo⁸⁷ cuando evocan una parte de su mundo empírico. En Trilce, el sujeto poético se inclina, principalmente, por el vocablo recuerdo mientras que Varela, generalmente, opta por memoria, en especial en El libro de barro. De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española, la memoria es una “facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado y el recuerdo es la memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o de que ya se habló”. En este estudio seguiremos los postulados de M.M. Bajtín y Julia Kristeva sobre el lenguaje como proceso de significación heterogéneo para determinar, dentro de lo posible, “el estudio de las estrategias lingüísticas específicas en situaciones específicas”⁸⁸ que Vallejo y Varela utilizan. Se analizarán las coincidencias y las divergencias que encontremos en estos escritores desde una perspectiva ideológica y psicoanalítica para ver hacia qué campos semánticos inexplorados nos conducen. El mundo empírico vallejiano en Tr. XV, XXI, XXVII, y en Tr. XLVI se evoca a través del *recuerdo*. Prestemos atención al siguiente poema:

⁸⁶ Memoria. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.

⁸⁷ Recuerdo. Memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o de que ya se habló.

⁸⁸ Toril Moi, Teoría literaria feminista Trad. Amaia Bárcena (Madrid: Cátedra, 1995), 162.

XV

En el rincón aquel, donde dormimos juntos

tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja⁸⁹ de los novios difuntos
fué sacada, o talvez qué habrá pasado.

Has venido temprano a otros asuntos,
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos,
un cuento de Daudet.⁹⁰ Es el rincón
amado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos.

En esta noche pluviosa,⁹¹
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen

⁸⁹ Cuja. (Del fr. Couche). Cama de distintos tipos y materiales.

⁹⁰ Daudet Alphonse. Escritor francés (Nimes 1840-Paris 1897), autor de novelas (Tartarín de Tarascón, 1872), cuentos (Cartas desde mi molino, 1866) y dramas (La arlesiana, 1872).

⁹¹ Pluviosa. (Del lat. Pluviosus) sinónimo de lluvioso.

sombra a sombra. (95)

La crítica ha destacado el aspecto morfológico de Tr. XV y ha señalado varios puntos interesantes. En primer lugar se ha tenido en cuenta que la versión original del poema seguía la estructura del soneto canónico, cosa que Vallejo destruye en la versión final. Espejo asegura que el poema fue escrito a raíz de un momento de felicidad efímera vivida por el poeta con Otilia y que se titulaba “Sombras.” En “Mapas anatómicos de César Vallejo”, Roberto Paoli, certeramente, apunta que el poeta hizo un “proceso de ‘demolición estrófico-rítmica’ (en *Trilce* ed. Ortega, 97) en el texto. El señalamiento de Paoli ha sido también documentado por Ferrari, quien sostiene que el poeta hace la ruptura métrica en Tr. XV para ajustarlo al estilo y a la estructura formal del libro. Alberto Escobar destaca, en el estudio que tituló *Cómo leer a Vallejo. Itinerario del hombre*, la polaridad “presente-pasado” del texto y la equipara con “ausencia-presencia”. La crítica coincide en que a pesar de los cambios estructurales, Vallejo mantuvo los acentos rítmicos. En relación al tema que abordamos Neal-Silva dice: “Estamos en presencia de un poema romántico-sentimental en el que el poeta se entrega a sus recuerdos, queriendo llenar con éstos el vacío de su vida” (en *Trilce* ed. Ortega, 99) Pensamos que los recuerdos le sirven al poeta para algo más que “llenar el vacío de su vida”. La estructura interna del texto muestra que el escritor buscaba una respuesta para algo que no alcanzaba a comprender. Nos parece interesante la forma en que el sujeto poético reconstruye las imágenes que re-localiza en un espacio, “el rincón aquel,” que se convierte en una arcadia (“Es el rincón amado. No lo equivoques”). La reconstrucción de los hechos se torna en una escena detectivesca que al final conduce a la acción (“ya lejos de ambos dos, salto de pronto...”) Apartándonos un poco del aspecto

morfosintáctico y semántico que la crítica ha considerado en Tr. XV queremos destacar la incidencia que tiene la memoria y/o el recuerdo en la génesis poética de este texto. La memoria nostálgica presenta una escena de felicidad pretérita en la que la vulnerabilidad y fragilidad de la amada se muestran a través de la caracterización física: “Me he puesto a recordar los días/ de verano idos, **tu entrar y salir,/ poca y harta y pálida**” (las negritas son nuestras) por los cuartos. La memoria de la voz poética muestra una estación, el “verano;” un lugar particular, “el rincón aquel;” una cama, “la cuja de los novios difuntos;” y las imágenes de episodios empíricos transformados en unos versos llenos de nostalgia que abren el registro poético y que toma el camino del psicoanálisis freudiano: “Of the three conditioning factors in melancholia-loss of the object, ambivalence, and regression of libido into the ego- the first two are found also in the obsessional reproaches arising after the death of loved persons”⁹² –dice Freud en Mourning and Melancholia. El poeta utiliza, magistralmente, la antítesis como recurso retórico para transmitir dos sentimientos encontrados: la felicidad y la tristeza que afloran cuando dice:

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos
fué sacada, o talvez qué habrá pasado.

Como vemos, en estos versos, los factores que determinan la melancolía freudiana están presentes porque el sujeto poético ha perdido un amor y el vacío que ha quedado es semejante a la muerte. Por eso habla de la “cuja de los novios difuntos”. Además, la regresión del Eros viene a través del recuerdo de los momentos de encuentros sexuales en

⁹² Sigmund Freud, General Psychological Theory Philip Rieff, Editor (New York, 1991), 179.

el “rincón aquel” que era el símbolo del remanso amoroso y el espacio literario donde los amantes compartían sus sueños (“...donde dormimos juntos/ tantas veces...”), sus cuerpos (“...entre tus tiernos puntos...”) y la literatura (“leí una noche,/... un cuento de Daudet”). El erotismo: “tus tiernos puntos,” se sublimiza y se llena de cierto misticismo cuando la amada se transforma en una Madona que ofrece sus senos como símbolos de protección:

... Es el rincón
 donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos, (las negritas son nuestras)
 un cuento de Daudet. Es el rincón
 amado. No lo equivoques.

En esta estrofa se revelan nuevos pensamientos e ideas subliminales que se gestan desde el inconsciente poético que fue abordado por Carl G. Jung como sigue:

But it is a fact that, in addition to memories from a long-distant conscious past, completely new thoughts and creative ideas can also present themselves from the unconscious-thoughts and ideas that have never been conscious before. They grow up from the dark depths of the mind like a lotus and form a most important part of the subliminal psyche. (Man and his Symbols 38)

Jung crea una metáfora de las memorias que crecen como la flor de loto desde lo más oscuro para formar parte de lo más importante y subliminal de la psique. Esa metáfora está en armonía con lo que Freud, su maestro, llamaba “screen-memories” (*Psychoanalysis*, 211). Del mismo modo, la imagen de la Madona que vemos en esta estrofa surge de las profundidades del recuerdo y le da una dimensión nueva a ese mundo empírico que se recoge en el poema.

Notamos que Tr. XV parte de una serenidad y de una inmovilidad (“En el rincón aquel, donde dormimos juntos/ tantas noches, ahora me he sentado/ a caminar.”) que se transforma, en la última estrofa, en un movimiento súbito (...*salto de pronto*...) que indica una toma de conciencia de que ese pasado amoroso ha dejado de existir. Es por eso que el sujeto poético dice:

En esta noche pluviosa,
 ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
 Son dos puertas abriéndose cerrándose,
 dos puertas que al viento van y vienen
 sombra a sombra.

El despertar del *recuerdo* se nota en ese “salto de pronto...” en “la noche pluviosa” que representa una realidad en pugna con un recuerdo que se extiende al presente. La cosificación de los amantes en “dos puertas” y en dos sombras unida a la imagen de la “noche pluviosa” incrementa el dolor nostálgico del recuerdo. El “salto de pronto...” es la señal de alarma de un estado emocional depresivo que vive abriéndose y cerrándose en el recuerdo como una herida que no cicatriza jamás. Las imágenes erótico-místicas muestran una de las conclusiones del psicoanálisis freudiano:

Since we overcame the error of supposing that the forgetting we are familiar with signified a destruction of the memory-trace –that is, its annihilation- we have been inclined to take the opposite view, that in mental life nothing which has once been formed can perish- that everything is somehow preserved and that

in suitable circumstances (when, for instance, regression goes back far enough) it can once more be brought to light.⁹³

En efecto, lo que se ha formado en los esquemas mentales se preserva y surge en circunstancias emotivas como hemos visto en Tr. XV. Por eso, el poema surge de lo que se ha vivido. Estas creaciones que brotan del inconsciente poético se revelan, de forma estupenda, en otro poema trilciano que transcribimos de inmediato:

XXI

En un auto⁹⁴ arteriado de círculos viciosos,
 torna diciembre qué cambiado,
 con su oro en desgracia. Quién le viera:
 diciembre con sus 31 pieles rotas,
 el pobre diablo.

Yo le recuerdo. Hubimos de esplendor,
 bocas ensortijadas de mal engreimiento,
 todas arrastrando recelos infinitos.
 Cómo no voy a recordarle
 al magro señor Doce.

Yo le recuerdo. Y hoy diciembre torna

⁹³ Sigmund Freud, Civilization and its Discontents Trans. James Strachey (New York: W.W. Norton & Company, 1961), 16.

⁹⁴ Auto. Composición dramática de breves dimensiones y en la que, por lo común, intervienen personajes bíblicos o alegóricos. (...) El Auto de los Reyes es una composición literaria que data del siglo XIII. Se conservan sólo cinco escenas de esa pieza dramática y es lo único que se conoce, hasta ahora, del teatro medieval español. En la obra los Reyes Magos se dirigen al nuevo recién nacido rey, Jesucristo, con regalos simbólicos: Oro, incienso y mirra. La información que proveemos viene de la antología realizada por Ángel del Río y Amelia A. De del Río, Literatura española Vol. I. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960), 18.

qué cambiado, el aliento a infortunio,
helado, moqueando humillación.

Y a la ternurosa⁹⁵ avestruz

como que la ha querido, como que la ha adorado.

Por*⁹⁶ ella se ha calzado todas sus diferencias. (Tr. XXI, 121)

Diversos juicios críticos se han emitido acerca del móvil de este poema. Espejo lo atribuye a Otilia y otros críticos lo atribuyen a Zoila Rosa Cuadra, poéticamente conocida como la Mirtho de Heraldos. En cuanto al año en que fue escrito también hay discrepancia. Los que piensan que fue para Otilia lo fechan en 1919 y los que creen que fue para Mirtho lo ubican en 1917. Poniendo de lado las argumentaciones anecdóticas, queremos centrarnos en el tema que nos ocupa: la manifestación de un recuerdo empírico que se vuelve poético a medida que se recrea en el papel. La voz poética se vuelca en el “recuerdo” de un diciembre que marcó una etapa dorada, es decir, de felicidad, y que en el presente lo hunde en la melancolía y en la depresión porque se esfumó. Hay un dejo de reproche hacia las celebraciones culturales de carácter reiterativo, tales como, la Navidad y el Año Nuevo, que el sujeto poético designa como “círculos viciosos”, que abren heridas cuando activan algún acerbo recuerdo que llega:

En un auto arteriado de círculos viciosos,

⁹⁵ Ternurosa. La palabra se deriva del sustantivo ternura y Vallejo crea el adjetivo ternurosa porque, como sabemos, tiene un intenso deseo de innovación lingüística.

⁹⁶ El Asterisco (*) es un llamado que hace Julio Ortega para indicar que la preposición *por* (las bastardillas y negritas son nuestras) toma el lugar de la conjunción *pero* de la primera edición. Se argumenta que pudo haber sido un error de imprenta de la primera edición. Ortega prefiere utilizar *por* argumentando que *por* ella “mantiene mayor coherencia interna: la narración, justamente, impone el mismo sujeto (diciembre) a lo largo del poema; y la secuencia de ‘disfraces’ de diciembre culmina, con cierta lógica narrativa, en una suma de las diferencias”.

torna diciembre qué cambiado,
 con su oro en desgracia. Quién le viera:
 diciembre con sus 31 pieles rotas,
 el pobre diablo.

Afortunada, o desafortunadamente, Freud tenía razón cuando afirmaba que en la vida mental nada se pierde y que la capacidad de regresión es la que hace que el recuerdo se reviva.⁹⁷ Aquí el sujeto poético establece un parámetro de comparación afectivo entre dos diciembrees que suscitan un estado de ánimo melancólico y depresivo planteado en el primer terceto:

Yo le recuerdo. Y hoy diciembre torna
 qué cambiado, el aliento a infortunio,
 helado, moqueando humillación.

La imagen de la amada, se conserva en el recuerdo histórico de una celebración, similar a la del presente, que provoca una mutación temporal. El diciembre actual es afectado y cae en desgracia a través de las imágenes hermosas de un pasado que se reactiva: “...Y hoy diciembre torna/ qué cambiado...” Por otra parte, el diciembre histórico, que había sido esplendoroso (“diciembre... / con su **oro** en desgracia”), ya no existe y su presencia estropea el presente que se pinta como “el pobre diablo”. El sujeto poético monta el diciembre del presente en un “auto arteriado de círculos viciosos,” que Julio Ortega interpreta como el:

...carro del tiempo en una imagen paródica, donde el automóvil reemplaza al carro solar; y donde su mecánica se hace orgánica (“arteriado”) y sus ruedas y pistones

⁹⁷ La referencia que hacemos se encuentra en la nota 109 de la página 162.

circulares anuncian la vuelta en redondo, los “círculos viciosos” de un eterno retorno menos mítico que repetitivo. (T, Ortega, 123).

El eterno retorno que comenta Ortega representa “el tiempo cíclico de la historia” y es, al mismo tiempo, la parodia de otro que fue luminoso. Todo lo que sucede alrededor del sujeto poético le es ajeno porque se abstrae, en la rememoración de momentos felices vividos a plenitud en una víspera de Año Nuevo, mientras las “...bocas ensortijadas de mal engruimiento...” de los escritores y de los amigos que están en la festividad se dan a la tarea de engordar su ego literario. La conducta de los literatos, implícita en el texto, se censura en la segunda estrofa en esos “recelos infinitos,” que “arrastrando” sentimientos bajos, generan ardores. La abstracción que produce el recuerdo de “la ternurosa avestruz”, es decir, de la amada, ha hecho que el sujeto poético se abstenga de involucrarse en una diatriba contra esas “bocas ensortijadas de mal engruimiento” y por eso, “por ella se ha calzado todas sus diferencias”, es decir, opta por no disentir oralmente lo que calla. Además del tema que estamos estudiando, Vallejo aborda dos lados flacos de la humanidad en Tr. XXI: los celos y el ego, desde una perspectiva empírica. Una vez más, vemos que el poeta parte de lo que el recuerdo preserva (un rompimiento amoroso) para ponernos frente a lo universalmente humano (los celos y el ego) y a lo social (las celebraciones festivas que se convierten en actividades monótonas en los “círculos viciosos”). Podemos decir que las reconstrucciones interpretativas de la memoria apuntan hacia las reflexiones antropológicas esbozadas por Paul Antze y Michael Lambek: “memories are never simply records of the past, but are interpretative reconstructions that bear the imprint of local narrative conventions, cultural assumptions, discursive formations and practices, and contexts of recall and commemorations” (1966,

vii). En efecto, las reconstrucciones interpretativas de las memorias evocadas en Tr. XXI no se pueden considerar solamente como “simples archivos del pasado” ya que a través de ellas se crea una obra de arte que rompe las limitaciones temporales.

En cuanto al aspecto morfosintáctico de Tr. XXI observamos una serie de desviaciones que expresan un deseo de transformación de lo canónico; el texto es, sin serlo, un soneto. Los versos libres están desarticulados en dos quintetos y en dos tercetos. La estructura de los tercetos se conserva para mostrar sólo una huella de lo clásico en una estructura poética que no se ajusta a la versificación tradicional:

...

Yo le recuerdo. Y hoy diciembre torna
qué cambiado, el aliento a infortunio,
helado, moqueando humillación.

Y a la ternurosa avestruz
como que la ha querido, como que la ha adorado.
Por* ella se ha calzado todas sus diferencias.

Los planteamientos que formula Antonio Quilis en el libro Estructura del encabalgamiento en la métrica española nos servirán para apoyar algunas de las escisiones de Tr. XXI. Reiterativamente, el poeta violenta la sintaxis y crea un desajuste tanto en el fondo como en la forma que la lengua ordinaria no tolera. Prestemos atención a esas partes que no deben, como dice Antonio Quilis, escindir en la prosa:

- a) “Sustantivo –adjetivo.
- b) Sustantivo –complemento determinativo.
- c) Verbo –adverbio.
- d) Pronombres átonos, preposiciones, artículos y conjunciones del elemento que introducen.
- e) Tiempos compuestos y perífrasis verbales.
- f) Palabras con preposición.
- g) Y también, como caso especial ya justificado, las oraciones adjetivas o de relativo especificativas.”⁹⁸

Frecuentemente, Vallejo hace caso omiso de las reglas enunciadas anteriormente en su poesía y de forma subversiva rehúsa ajustarse a las normas lingüísticas castellanas desviándose del código “normal” que apunta Quilis. En Trilce. Estructura de un nuevo lenguaje, un análisis pormenorizado de las desviaciones trilceanas, Irene Vegas García, la autora, corrobora lo antes señalado diciendo que “En Trilce ...la división en versos responde totalmente al arbitrio del poeta y no a las exigencias de una forma métrica fija”.⁹⁹ ¿Qué se *escinde* en “Trilce XXI” en particular? En primer lugar, el orden de los elementos gramaticales a través del hipérbato y de las correspondencias entre los sustantivos y los adjetivos:

En un auto arteriado de círculos viciosos,
torna diciembre qué cambiado,
con su oro en desgracia. Quién le viera:

⁹⁸ Antonio Quilis, “Estructura del encabalgamiento en la métrica española” (Madrid: Revista de Filología Española [Anejo LXXVII], 1964), 84.

⁹⁹ Irene Vegas García, Trilce. Estructura de un nuevo lenguaje (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú 1982), 7.

diciembre con sus 31 pieles rotas,
 el pobre diablo.

A simple vista, las construcciones alegóricas que se ofrecen en el poema no guardan ninguna correspondencia lógica entre el sustantivo “auto” y el adjetivo “arteriado” ya que uno es inorgánico y el otro es orgánico. Sin embargo, en el nivel subyacente la construcción ilógica adquiere un valor racional que hace que la analogía arterias y cables funcione metafórica y armónicamente. De aquí podemos concluir que Vallejo se propone mostrar en Trilce que lo irracional se puede racionalizar poéticamente y entonces, lo extraño, lo incomprensible se hace accesible al hombre. En segundo lugar, las pausas de los encabalgamientos y la prosopopeya producen una sensación de extrañamiento en el texto: “con su oro en desgracia. Quién le viera/ Diciembre con sus 31 pieles rotas,/ el pobre diablo” que intensifica cada vez más la personificación de “diciembre”, el último mes del año en total decadencia. En tercer lugar, un resquebrajamiento emocional que trunca o entorpece el pensamiento: “Yo le recuerdo. Y hoy diciembre torna/ qué cambiado, el aliento a infortunio,/ helado, moqueando humillación”. El simbolismo alcanza su punto culminante en el último día del mes que tiene la potestad de cambiar las emociones: “Y hoy diciembre torna/ qué cambiado, el aliento a infortunio,/ helado, moqueando humillación”. En el terceto anterior la ebriedad y la debilidad del sujeto poético se les atribuyen a “diciembre” y esto queda implícito en “el aliento a infortunio” y en la incoherencia verbal de la estrofa: “...Y hoy diciembre torna/ qué cambiado, el aliento a infortunio”. Queremos señalar que “el aliento a infortunio,/ helado, moqueando humillación” ha dado mucho qué hacer a la crítica. Julio Ortega apunta que Neale-Silva y Xavier Abril sostienen que hay una “referencia indirecta”

(Trilce, ed. Ortega 122) al uso de drogas. Nos atrevemos a proponer otra lectura. El efecto del alcohol, unido a los estragos del dolor amoroso, que el poeta no oculta en su poesía, se convierten en un llanto literal. Es posible que en la intimidad de la creación literaria se haya dado rienda suelta a un llanto torrencial producto del recuerdo de un 31 de diciembre que fue venturoso y que ahora se ha tornado doloroso. Por eso, el sujeto poético literalmente está “moqueando infortunio” en la página donde nace el poema. Es evidente que las emociones tienen un rol fundamental en la poesía de este vate porque para él no hay otra verdad más grande que ésta: el hombre llora, sufre y muere.

Prestemos atención ahora a Tr. XXVII cuyo enmarañamiento léxico-gráfico transmite una sensación de extrema dificultad emocional que se mimetiza en la compleja expresión escrita:

XXVII

Me da miedo ese chorro,
 buen recuerdo, señor fuerte, implacable
 cruel dulzor. Me da miedo.
 Esta casa me da entero bien, entero
 lugar para este no saber dónde estar.

No entremos. Me da miedo este favor
 de tornar por minutos, por puentes volados.
 Yo no avanzo, señor dulce,
 recuerdo valeroso, triste
 esqueleto cantor.

Qué contenido, el de esta casa encantada,
 me da muertes de azogue, y obtura
 con plomo mis tomas
 a la seca actualidad.

El chorro que no sabe a cómo vamos,
 dame miedo, pavor.

Recuerdo valeroso, yo no avanzo.

Rubio y triste esqueleto, silba, silba. (147)

En los versos que acabamos de citar se toca una de las mayores preocupaciones que gira en torno a la memoria, el miedo. El miedo a recordar episodios que quisiéramos borrar o el miedo a perder la memoria. El “recuerdo” en esos versos es alegórico y paradójico porque genera fuerza, tristeza y “pavor.” Vallejo presenta la complejidad de la memoria que tanto se ha tocado. Vincent Crapanzano en un ensayo titulado “Remembrance” dice: “So complex is the field of **memory** today that I cannot even begin to touch on many of its dimensions that are of relevance to memory horizons---to the beyond of memory”.¹⁰⁰ La complejidad de la memoria que Crapanzano plantea se aprecia claramente en Tr. XXVII porque la información acumulada en el recuerdo al estimularse hace que afloren sentimientos de “cruel dulzor”. La alegorización del *recuerdo* que se pinta “fuerte, valeroso, cruel,” y como un “triste esqueleto cantor” revela el enigma de la memoria que permite que recordemos eventos que causan pesadumbre, dolor y pena, independiente-

¹⁰⁰ Vincent Crapanzano, “Remembrance” Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical (Chicago: The University Press, 2004), 159.

mente de que hayan sido buenos o malos. Lo que vislumbramos es que para Vallejo el recuerdo es pernicioso porque atormenta al ser humano que no se puede zafar de esa trampa natural. Los epítetos usados en el poema corporeizan y licúan la memoria de tal forma que envejece como los seres humanos. El recuerdo “cruel dulzor” es ambiguo porque visita al ser humano, en determinadas circunstancias y a raíz de algún estímulo, para atormentarlo y endulzarlo simultáneamente. Atormentar y endulzar son dos términos que activan el dispositivo que conduce a lo siniestro. El recuerdo se torna aterrador en el momento que la voz poética dice:

El chorro que no sabe a cómo vamos,
dame miedo, pavor.

Recuerdo valeroso, yo no avanzo.

Rubio y triste esqueleto, silba, silba.

El recuerdo convertido en un “esqueleto que silba” abre las puertas de lo fantástico. El pavor del sujeto poético se engendra en el “chorro” de recuerdos que eventualmente se vuelve un esqueleto. El texto plantea que recordar cosas que nos hicieron daño o que deseamos volver a tener puede incluso conducirnos a la muerte. El humor lúgubre en la locución que cierra con broche de oro el poema: “Rubio y triste esqueleto, silba, silba” presenta la metamorfosis y el desdoblamiento del sujeto poético. El recuerdo en Tr. XXVII y en Tr. III genera un miedo fantasmal y en estos textos la voz poética se siente perdida, abandonada, extraviada y asustada por la ausencia de una persona que le complementaba y que le daba seguridad y bienestar:

...

Aguedita, Nativa, Miguel?

Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.

No me vayan a haber dejado solo,*

y el único recluso sea yo. (Trilce III)

No entremos. Me da miedo este favor

de tornar por minutos, por puentes volados.

Yo no avanzo, señor dulce,

recuerdo valeroso, triste

esqueleto cantor. (Trilce XXVII)

El miedo (“Me da miedo ese chorro”); la vacilación (“lugar para este no saber dónde estar../ No entremos”); y lo monstruoso, (“esta casa encantada../ Rubio y triste esqueleto, silba, silba”), crean un ambiente misterioso. Ese miedo que emana de lo conocido (“Me da miedo ese chorro”) y que evoca terror conduce a los planteamientos fantásticos de Tzvetan Todorov:

“Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario, y estos últimos merecen algo más que una simple mención”.¹⁰¹

En efecto, “las leyes de nuestro mundo familiar” no nos permiten explicar la metáfora del “recuerdo valeroso” metamorfoseado en un “triste esqueleto cantor”. Podemos entonces sustentar que en Tr. XXVII la memoria adquiere un carácter fantástico. Pero además, notamos que en este poema el “magro señor Doce”, de Tr. XXI en cierto modo reaparece como un “señor fuerte, implacable/ cruel dulzor”. En cuanto al valor estético del texto

¹⁰¹ Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, Trad. Silvia Delpy (México: Premia, 1980), 24.

podemos decir que pocos poemas pueden transmitir lo ambiguo con tanta intensidad y con tanta elegancia rítmica como éste. Emerge de ese “chorro” la imagen espumosa y blanca de una catarata o de una cascada. El sujeto poético se encuentra asediado por ese “chorro” de emociones que acompaña al “recuerdo, señor fuerte, implacable/ cruel dulzor” y que se equipara con un río. La imagen que la prosopopeya crea es espléndida y de un corte pictórico sin par. El poema parte de un individualismo (“Me da miedo...”) que se pluraliza a partir de la segunda estrofa donde el miedo se hace patente (“No entremos...”). Es obvio que se alude al retorno de un lugar, una casa, que significó mucho en la vida del sujeto poético y que ahora produce sensaciones siniestro-inquietantes:

...

Qué contenido, el de esta casa encantada,
me da muertes de azogue, y obtura
con plomo mis tomas
a la seca actualidad.

El miedo emanando de lo familiar, la “casa,” muestra el *iceberg* de lo “*uncanny*” definido por Sigmund Freud como sigue: “is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression”.¹⁰² Lo familiar conduce al ser humano a lo que desea y a lo que no desea enfrentar, el “triste esqueleto” que “silba. El temor ante el recuerdo es una constante temática que vuelve a reaparecen en Trilce XLVI:

¹⁰² David Morris, “Gothic Sublimity.” *New Literary History* (Winter 1985) Mayo 8, 2006
<<http://www.engl.virginia.edu/enec981/Group/zach.sublimel.html>>

La tarde cocinera se detiene
 ante la mesa donde tú comiste;
 y muerta de hambre tu memoria viene
 sin probar ni agua, de lo puro triste.

Más, como siempre, tu humildad se aviene
 a que le brinden la bondad más triste.
 Y no quieres gustar, que ves quien vine
 filialmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera te suplica
 y te llora en su delantal* que aún sórdido
 nos empieza a querer de oírnos tanto.

Yo hago esfuerzos también; porque no hay
 valor para servirse de estas aves.

Ah! qué nos vamos a servir ya nada. (Trilce XLVI, 218))

Espejo cuenta una anécdota muy conmovedora que lo hace partícipe de la génesis de Tr. XLVI. El poema nace de la nostalgia que produce Cantagallo, que anteriormente habían visitado Vallejo y su amada. Espejo narra la historia así: “César había estado en una oportunidad con Otilia en este lugar. Se sintió profundamente conmovido y sobre el pretil del puente y en el revés de un programa de carreras escribió:

LA TARDE

La tarde cocinera se detiene
 ante la mesa donde tú comiste;
 y muerta de hambre tu memoria viene,
 sin probar ni agua, del azul más triste.

Y, como siempre, tu humildad se aviene
 a que te brinden cuanto no quisiste.
 Mas no gustas sentarte ante quien viene
 filialmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera que te auxilia
 de amor, tras su mandil de tintes suaves
 te llora, y como en cena ya acabada,
 cuánto más te ama por ausente. Otilia,
 no podremos servirnos de estas aves.

¡Ah!, qué nos vamos a servir ya nada”. (En Ortega 219)

En la versión editada por el autor el nombre de Otilia está omitido, lo cual borra lo autobiográfico, como apunta Espejo. En otro orden, debemos señalar que una parte de la crítica ha formulado especulaciones con relación a este texto que contradicen lo que Espejo aporta. Por ejemplo, Iberico formula su propia hipótesis diciendo que el texto es un: “Poema lírico de gran belleza formal y de nostálgica **evocación de la madre muerta** (las negritas son nuestras) y en el que se repite una vez más el tema de la cena que vuelve

con tanta emoción en la poesía de Vallejo” (en Ortega 219). Nos interesa rescatar de Iberico el comentario de “la cena” porque en efecto es un tema reiterativo en la producción del poeta. Creemos, sin necesidad de halar de los pelos el poema, que en el nivel subyacente la analogía entre esa “cena ya acabada” y “la última cena” que tuvo Jesús con los apóstoles es obvia y sostenible. Del mismo modo que la “última cena” bíblica marca una separación definitiva entre Jesús y sus fieles seguidores (los apóstoles), la “cena ya acabada” marca la separación de Vallejo y de Otilia que resulta igualmente dolorosa y definitiva. Este poema tiene coyuntura con Tr. XXVIII que muestra la nostalgia del poeta en un entorno, un almuerzo familiar, que evoca la presencia de la madre para entonces muerta. “Cómo iba yo a almorzar nonada” (Tr. XXVIII). Es significativo que el sujeto poético pierde el apetito cuando extraña a la madre o a la amada, “Ah! qué nos vamos a servir ya nada” (Trilce XLVI), lo cual establece un arraigo profundo y una analogía entre dos figuras femeninas, que a la vista del poeta, complementan la vida del hombre. Neale-Silva expone la hermenéutica de Tr. XLVI como sigue:

Es ahora el fantasma de la mujer amada el que surge de un conjunto de representaciones que se refieren de nuevo al acto familiar de sentarse a la mesa. Pero no es la novia del poeta la que se muere de hambre: es su memoria. Y esta hambre de memoria de nuevo origina la angustia que cierra la garganta y hace de los alimentos algo irreal, inútil, sobrante. El último verso hace estallar, sin superarla, la congoja –que es al mismo tiempo fatiga, indiferencia, resignación– cuando el poeta contrasta la ruptura del universo afectivo en que amor y comida compartida eran lo mismo, cuando la cena ya no es ágape... (En Ortega 219)

Sin ánimo de descartar por completo lo que apunta Neale-Silva nos atrevemos a aseverar que el poema no plantea “hambre de memoria”; al contrario, hay abundancia de ella hasta el punto de que el hambre física sucumbe ante tal derroche: “Yo hago esfuerzos también; porque no hay / valor para servirse de estas aves. /Ah! Qué nos vamos a servir ya nada.”

El tratamiento alegórico del poema ha sido estudiado por Julio Ortega, que comenta:

Los objetos adquieren papeles de sujetos de un drama connotado por su carácter reflejo, por el vacío que ausculta. Así, en la primera estrofa, tanto “*la tarde*” como “*tu memoria*” aparecen personificadas, en torno a la mesa, cuyo papel de centro del pasado ilustra la transición de la abundancia a la carencia. Es peculiar el sintagma “*tarde cocinera*” porque personifica pero también caracteriza, ya que metaforiza el tiempo en función doméstica. La oposición paralela se repite en el poema como la pauta de la antítesis: la tarde/ tu memoria; tu humildad/ quien viene; la tarde/ y (yo) hago. El último verso suma a los protagonistas (yo /tú) extrañados de la mesa y la comida, expulsados del diálogo. Pasado /presente es la oposición básica, que sostiene la de presencia /ausencia. La expresión idiomática del verso final resume muy bien el análisis emocional; funde los tiempos (y las personas) en las evidencias de un futuro hecho de imposibilidad. El ceremonial de una cena improbable se cumple en la convocación que las palabras son capaces de suscitar, pero se incumple en la separación de los amantes, en la pérdida del diálogo. La ceremonia, por lo mismo, es una inversión: una no-cena, extraviados el gusto y el gustar. (En Ortega 219-220)

En las observaciones de Julio Ortega se construye una imagen paradisíaca —“expulsados del diálogo” — que guarda estrecha relación con el enfoque religioso que hemos abordado anteriormente en la “cena ya acabada” y “la última cena de Jesús”. Sin embargo, hay mucho más en este texto que sin duda evoca las palabras freudianas que dicen: “The most remarkable peculiarity of melancholia, and one most in need of explanation, is the tendency it displays to turn into mania accompanied by a completely opposite symptomatology”. La sintomatología opuesta que señala Freud aflora en la primera estrofa del texto a través de esa memoria muerta de hambre que viene a una mesa donde yacen los manjares esperando y sin embargo no puede pasar ni agua:

La tarde cocinera se detiene
ante la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene,
sin probar ni agua, de lo puro triste.

En el aspecto formal de Tr. XLVI, y de Tr. XXI se presenta una propuesta de soneto nueva que incluye quintetos, en vez de cuartetos y una métrica libre que rompe con la rigidez canónica. Las construcciones verbales predominantes están formuladas en el presente y en el pretérito, tiempos que marcan el antes y el ahora del poeta. Hay abundancia de epítetos emotivos tales como “muerta”, “puro”, “triste”, “sórdido” que acentúan el despliegue alegórico de sensaciones que se construye con la tarde y la memoria.

La imaginación poética de César Vallejo le hace indagar en la memoria de los difuntos en Tr. LXVI, un de sus mejores logros metafísicos:

LXVI

Dobla el dos de Noviembre.

Estas sillas son buenas acojidas*¹⁰³.

La rama del presentimiento

va, viene, sube, ondea sudorosa,

fatigada en esta sala.

Dobla triste el dos de Noviembre.

Difuntos, qué bajo cortan vuestros dientes
 abolidos, repasando ciegos nervios,
 sin recordar la dura fibra
 que cantores obreros redondos remiendan
 con cáñamo inacabable, de innumerables nudos
 latientes de encrucijada.

Vosotros, difuntos, de las nítidas rodillas
 puras a fuerza de entregaros,
 cómo aserráis el otro corazón
 con vuestras blancas coronas, ralas
 de cordialidad. Sí. Vosotros, difuntos.

Dobla triste el dos de Noviembre.

¹⁰³ Julio Ortega hace la salvedad de que en el segundo verso el poeta escribe *acojida* en vez de **acogida**, es decir, sustituye la g por la j. Esta es una marca de rebeldía lingüística practicada por varios escritores hispanoamericanos que precedieron a Vallejo los cuales participaron en la contienda que tuvo dos nombres inscritos en su vórtice: Rufino Cuervo y Juan Valera.

Y la rama del presentimiento
 se la muerde un caro que simplemente
 rueda por la calle. (311)

Espejo anota:

“Dobla el dos de noviembre”, es uno de los poquísimos escritos en el año 1918. El ambiente es el de la sala de la dirección del Colegio que dirigía, en su local de Santa Clara. Vallejo evoca a sus difuntos, “qué bajo cortan vuestros dientes/ abolidos, repasando ciegos nervios... (En Ortega 312)”

Queremos comentar que la celebración del Día de los Muertos, en los países hispanoamericanos, México, por ejemplo, se lleva a cabo el dos de noviembre, y Vallejo escribe Tr. LXVI para honrar la memoria de los seres queridos que partieron. El primer verso prepara el ambiente metafísico que se evoca en el texto. “Dobla” alude a los repiques de campanas clericales durante la celebración del “Día de los difuntos”, como también se le llama a la conmemoración. En Mixquic, un pueblo de México que conserva lo más autóctono de la celebración, se aprecia el sincretismo de las creencias indígenas con las católicas en el ritual que incluye una simultaneidad entre la vida y la muerte y un toque de humor lúgubre. En el libro Mixquic y la conmemoración de los difuntos, el autor, el sacerdote Eliseo López Soriano, apunta cosas muy interesantes que reflejan la religiosidad popular y el sincretismo de las creencias indígenas y católicas. La visión metafísica del universo indígena, eje de la celebración que abordamos, se afianza en la simultaneidad entre la vida y la muerte. Lo antes dicho se expone en la referida fuente del modo siguiente:

Desde el 27 ó 28 de octubre se empieza a asear la casa. Se lavan las ventanas, las puertas, las mesas y las sillas las pintan de color amarillo, lavan los trastos, manteles, cortinas, sacuden la casa y lavan el piso porque los difuntos vienen a una fiesta y se les recibe con limpieza, alegría y buen ánimo.¹⁰⁴

Como vemos, se trata de un acontecimiento sumamente importante y laborioso cargado de un simbolismo vital. El doblar de las campanas, según reporta el párroco, anuncia que los difuntos, vienen del más allá para encontrarse con los vivos. El reencuentro entre vivos y muertos planteado por Vallejo en el poema que estamos analizando muestra cierta analogía entre las creencias del mundo azteca y del andino. Vallejo lo expresa así:

Dobla el dos de Noviembre.

Estas sillas son buenas acogidas*.

La rama del presentimiento

va, viene, sube, ondea sudorosa,

fatigada en esta sala.

Dobla triste el dos de Noviembre.

Antes de comentar los versos que acabamos de transcribir, fijémonos en lo que se registra en Mixquic y la conmemoración de los difuntos que revela algo muy interesante que podemos relacionar con dichos versos:

Se tocan las doce campanadas y empieza a sonar triste el DOBLE, en señal que ya llegaron los difuntos grandes... Durante el día van al panteón a limpiar las tumbas, si son niños, adornan con flores blancas y si son adultos, blancas y amarillas. A las 5 de la tarde se reúnen las familias en el panteón, llevando velas, sahumador, copal o incienso para alumbrar el camino de regreso de las

¹⁰⁴ Eliseo López Soriano, Mixquic y la conmemoración de los difuntos (México: Sandi, 1993), 55.

almas...Esta despedida del ALUMBRAMIENTO dilata en algunos hasta la media noche. LA ILUMINACION es el acto solemne y espiritual que el pueblo de Mixquic rinde como cariñosa despedida al alma de sus difuntos. (López Soriano, 58)

Ese “DOBLE” que suena tristemente después de las doce campanadas que anuncian la llegada es el mismo “Dobla triste el dos de Noviembre” vallejiano que ha preparado la casa y que declara: “Estas sillas son buenas acojidas”. El ritual de la conmemoración trilceana adquiere un toque fantástico a través de esa “rama del presentimiento” que “va, viene, sube, ondea sudorosa, fatigada en esta sala” que representa el paralelismo que existe entre la vida y la muerte. Los personajes que vienen se acomodarán en “estas sillas” que les dará las “buenas acojidas” lo cual prepara el ambiente lóbrego que hará posible el diálogo con los muertos:

Difuntos, qué bajo cortan vuestros dientes
 abolidos, repasando ciegos nervios,
 sin recordar la dura fibra
 que cantores obreros redondos remiendan
 con cáñamo inacabable, de innumerables nudos
 latientes de encrucijada.

En la conversación sale a relucir que los “difuntos” se han olvidado de hacer algo por los obreros que padecen calamidades en un mundo de “nudos latientes de encrucijada”. La muerte otorga “el otro corazón” a los muertos, pero ellos olvidan que su deber social sigue vigente en esa nueva vida que se les concede. Por eso, la voz del sujeto poético acude a la ironía destacando que le habla a esos “difuntos que tienen nítidas rodillas/

puras.../ y blancas coronas,/ ralas/ de cordialidad”. Queda implícito, en el último verso de la tercera estrofa, que los occisos deberían hacer algo por los “cantores obreros” que se encuentran en un mundo de “encrucijada” hecha de “innumerables nudos latientes”. Sin embargo, sólo formula el llamado que se inicia con un adverbio de afirmación (“Sí”) el enunciado: “Vosotros, difuntos” que concluyen la estrofa.

Vosotros, difuntos, de las nítidas rodillas
 puras a fuerza de entregaros,
 cómo aserrais el otro corazón
 con vuestras blancas coronas, ralas
 de cordialidad. Sí. Vosotros, difuntos.

El diálogo metafísico del texto indica que el poeta no escatima ninguna estrategia que sirva para combatir la iniquidad y la injusticia. Por eso, la memoria de los difuntos se cuestiona, (“sin recordar... que cantores obreros... remiendan”) y esto, por supuesto, abre muchas interrogantes: ¿Hasta cuando seguirá la opresión? ¿Por qué cantan los obreros mientras remiendan? ¿Seguirán eternamente pobres los pobres?

Iberico afirma:

Se trata de un poema agónico en que la rama del presentimiento simboliza la realidad contradictoria de la vida, que es una mezcla fluctuante, agónica, de vida y muerte, de presencia y ausencia... Hasta que al fin un accidente cualquiera pone término con la muerte a la vacilación y a la agonía del presentimiento; aunque dentro de la ambigüedad de este símbolo cabe una interpretación diferente y que consistiría en afirmar que no es la muerte sino la banalidad cotidiana de la vida lo

que corta esta rama que acaso volverá a brotar con la propia agonía del existir humano. (En Ortega 312)

Aceptamos que el movimiento pendular que se le atribuye a la rama indique la presencia y la ausencia de dos estados orgánicos de vida y de muerte. La metáfora del árbol como símbolo de la vida es canónica. Sin embargo, no nos queda claro lo que apunta Iberico cuando dice que la “rama del presentimiento simboliza la realidad contradictoria de la vida.” En cuanto a Neale-Silva, advierte que: “En la recreación del dolor motivado por el recuerdo de los muertos hay tres momentos consecutivos: 1. Gradual olvido de la realidad (estrofa 2); 2. Entrega del lírico a recuerdos lacerantes (estrofas 3 y 4); 3. Retorno a la realidad cotidiana (estrofa 5)” (en Ortega 312).

En síntesis, podemos decir que “Trilce LXVI “es un poema que se vale de un tema metafísico, la muerte, para aludir a una situación social opresiva, la de los obreros, que hasta los muertos olvidan.

En otro poema, “Trilce LXXVII,” el poeta vuelve a aludir al silencio prolongado de los muertos. En ese texto una lluvia granizada: “Graniza tanto como para que yo recuerde/” despierta los recuerdos de las tempestades del sujeto poético que había caído en un mutismo que se nota en “cuerdas vocales en sequía.” El oxímoron, “No se vaya a secar esta lluvia”, plantea un asunto vital, el deseo de prolongar la existencia aún después de la muerte: “ !Hay siempre que subir ¡nunca bajar!/ No subimos acaso para abajo?” Tr. LXXVII es un poema que muestra la psicología descriptiva y epistemológica de la muerte:

Graniza tanto, como para que yo recuerde

y acreciente las perlas
 que he recogido del hocico mismo
 de cada tempestad.

No se vaya a secar esta lluvia.
 A menos que me fuese dado
 caer ahora para ella, o que me enterrasen
 mojado en el agua
 que surtiera de todos los fuegos.

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
 Temo me quede con algún flanco seco;
 temo que ella se vaya, sin haberme probado
 en las sequías de increíbles cuerdas vocales,
 por las que,
 para dar armonía,
 ¡hay siempre que subir ¡nunca bajar!
 ¿No subimos acaso para abajo?
 ¡Canta, lluvia, en la costa aún sin mar! (356)

El cierre del poema incluye una interrogante filosófica que encierra un planteamiento místico: “¿No subimos acaso para abajo?” En efecto, en las culturas más antiguas el descenso físico de la muerte asciende espiritualmente al ser humano y esto, ya lo dijimos anteriormente, viene del platonismo y se recoge en el “Fedón o de la inmortalidad del

alma”. Recordemos cómo, en la obra que acabamos de citar, Sócrates trata de convencer a sus amigos de que la cicuta no lo atemoriza pues es el paso que lo conducirá a esa otra vida mucho más elevada, compartida con los dioses; ese mismo concepto de elevación mortuoria lo utiliza Vallejo en esa pregunta metafísica que formula: “¿No subimos acaso para abajo?” La analogía entre Tr. XV y Tr. LXXVII, además del tema de la memoria y/o el recuerdo, se establece a través de la lluvia como vemos en dos selecciones que hemos hecho de estos poemas:

1) ...

En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra. (Tr. XV, 95)

2)

Graniza tánto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad.

No se vaya a secar esta lluvia.
A menos que me fuese dado
caer ahora para ella, o que me enterrasen
mojado en el agua

que surtiera de todos los fuegos. (Tr. LXXVII, 356)

La lluvia literal y simbólica despierta los recuerdos y produce una toma de conciencia tanto en Tr. XV como en Tr. LXVII. Los recuerdos vallejanos se fusionan con una temática diversa que incluyen lo ideológico, lo metafísico, lo religioso y los fenómenos naturales que se complementan con las relaciones primarias (padres-hijos, placer-dolor, vida –muerte). Blanca Varela, en cambio, se vale de la memoria como elemento enigmático y poético para expresar una radical aversión religiosa.

En El libro de barro, Blanca Varela propone una reinterpretación de los dogmas a través de la memoria religiosa. En esta obra la poeta “va en busca del momento (¿el lugar?) donde se dio la ruptura con el origen y empezó esa forma de olvido que llamamos memoria” (Castañón 14) En el poema que nos disponemos a analizar la voz poética desarticula el orden natural: “...sal en los labios y en/ los ojos la memoria desollada aproximándose a la/ ausencia ejemplar” para conducirnos por el curso de uno de los elementos naturales más antiguos, el mar:

El lugar bajo el árbol, huyendo del sol. Mirando a los dioses
borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro
de barro. Sal en los labios y en los ojos la memoria
desollada aproximándose a la ausencia ejemplar.

Entresueño bajo el árbol, en el paraíso desierto del vientre
lastrado de visiones.

Miembros en flor. Pies de cinco manos, estrellas crucificadas
y la testa que cruza la red como un astro instan-

táneo en el juego del ocaso.

Camino a las islas los pájaros no cantan. La historia de la historia es el mar. Ola sobre ola, plegándose. (199)

Roberto Paoli certeramente identifica en la obra de Varela esa “raíz ascético-mística” que hemos estudiado en este trabajo y que espléndidamente emerge en este poema a través de una hebra religiosa que se extrae, el paraíso, para plantear con ella mutaciones genérico-sociales que incluyen: el “vientre poblado de visiones”, en vez de niños; y el “paraíso desierto del vientre lastrado, de visiones”. Varela corrosiona lo sacro, el paraíso, que es la simiente del catolicismo, para dislocar y revertir el orden de la historia y/o la génesis de las cosas. La concepción de las “visiones” alude a la inteligencia humana ubicada, en el poema, en el vientre, que es la metáfora sexual del texto. Efectivamente, como sostiene Paoli, “Blanca Varela patentiza una clara raíz ascético-mística (aunque no religiosa *stricto sensu*), una búsqueda, a través y más allá de los fragmentos del mundo fenoménico, en la oscura noche del ser (No estar)”.¹⁰⁵ La interposición de imágenes incrementa el hermetismo del texto y nos mueve a formular una pregunta: ¿Por qué está “en los ojos la memoria desollada”? Si el sentido de la vista (el ojo) guarda “mayor semejanza con el sol” (Platón, La República o El Estado, [508b, 294])¹⁰⁶, como creían los clásicos, y el sujeto poético está huyendo de él, entonces, lo que ve está en penumbras, lo cual abre la puerta de la duda. La escena de la fuga del

¹⁰⁵ Blanca Varela, Canto Villano Prólogo de Roberto Paoli (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 8.

¹⁰⁶ En esta cita la palabra “sol” tiene una nota que dice: “El ojo es el sol del cuerpo” (Aristófanes, *Tesmoforias*, 17).”

paraíso, a la que se alude en este poema, aglutina varios episodios bíblicos que tocan el tema del olvido o de la muerte, implícita en la "ausencia ejemplar". La reubicación de la memoria en los ojos, y no en el cerebro, como corresponde, forma parte de una estética demiúrgica, eje de la obra vareliana. El texto propone, una vez más, un cambio radical a través de la eliminación de las divinidades: "...Mirando a los dioses borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de barro..." La mirada ha trastocado el orden natural. El lugar de las partes del cuerpo se ha trastocado: "en los ojos la memoria desollada"; "el paraíso desierto del vientre lastrado¹⁰⁷ de visiones". ; "Miembros en flor"; "Pies de cinco manos"; "estrellas crucificadas"; "los pájaros no cantan..." Para empezar, "la memoria en los ojos" propone una revisión científica de las funciones orgánicas pues sugiere que se recuerda con los ojos y no con el cerebro. La alegoría de la "memoria desollada" enrarece el texto a la vez que le da un toque lúgubre al poema. El tercer verso de la primera estrofa, "sangrar en el libro de barro", revela el título del poemario que funciona como el contrapunto de Génesis, el primer libro de la Biblia.

El elemento onírico juega también un rol trascendental en la memoria y en las visiones idílicas que el sujeto poético reconstruye: "Entresueño bajo el árbol, en el paraíso desierto del vientre lastrado de visiones". Los versos reiteran el símbolo paradisiaco, el *árbol*, que desde el punto de vista bíblico representa el conocimiento del bien y del mal. Varela disloca las creencias religiosas formulando planteamientos subversivos que siembran la duda en el dogma. El estado semiinconsciente del entresueño excita la memoria del relato que yace bajo la "sombra del árbol" y "huyendo del sol". La tercera estrofa produce una sensación de gestación y de simbiosis entre la vida vegetal, animal y cósmica que origina un híbrido conceptual que nos lleva a la

¹⁰⁷ Lastrado. Connota abarrotada, cargado, sobrecargado, agobiado, etc.

crucifixión: “Miembros en flor. Pies de cinco manos, estrellas crucifi/ cadas y la testa que cruza la red como un astro instan/ táneo en el juego del ocaso”. La reubicación de “los ojos en la memoria desollada” fabrica una efigie un tanto monstruosa del hombre que tiene “...pies de cinco manos, estrellas/ crucificadas y la testa...como un astro/ instantáneo en el juego del ocaso.” Las expresiones: “ocaso”, “estrellas crucificadas” y “testas,” evocan el momento en que Jesucristo fue colgado en el madero. El inconsciente poético mezcla sensaciones y sentimientos almacenados en la memoria. Este poema evoca también las palabras de San Agustín:

Pero, cuando recuerdo estos sentimientos evocándolos en mi memoria, ya no me producen perturbación alguna. Con todo, allí estaban antes de que yo los evocase y volviere sobre ellos. El recuerdo tiró de ellos y salieron a la luz.

¿No salieron, quizá, de la memoria a través del recuerdo como sale la comida del vientre en los rumiantes? (San Agustín 256-257).

Las imágenes, aparentemente incongruentes, del poema, parece que “salieron, quizá, de la memoria a través del recuerdo ... el recuerdo tiró de ellas y salieron a la luz” para llevar al sujeto poético a un estado de convencimiento de que las cosas encierran algo auténtico y genuino, y que en ellas se concentra una suma de igualdades: “La historia/ de la historia es el mar. Ola sobre ola, plegándose.”

La memoria poética vareliana alcanza la cúspide en el poema que sigue:

El dolor entre dos paredes ya no es el dolor. Ponemos el día y la noche entre nosotros. Todo nos une y nos separa. Tanto olvido es otra vez descubrirse, evitarse, girar en redondo. Estrella invisible fuera de órbita. Órbita

que fue o es la memoria. Lado de sombra, la memoria crece y se devora, y la luz está cerrada y vacía como un estuche inútil donde alguna vez algo brilló hasta consumirse.

Extrañeza de la propia mano, la que toco. La ajena mía.

Eso existe. Zona inexplorada de la carne íntima. Otra tierra en la tierra. Eso en la soledad del cuerpo tendido bajo la noche. (El libro de barro 207)

El texto empieza con una negación que rompe la noción de realidad: “El dolor entre dos paredes ya no es el dolor”. Esto nos lleva a los planteamientos de Freud:

Negation is a way of taking account of what is repressed; indeed, it is actually a removal of the repression, though not, of course, an acceptance of what is repressed. (...) Negation only assists in undoing one of the consequences of repression—namely, the fact that the subject-matter of the image in question is unable to enter consciousness. The result is a kind of intellectual acceptance of what is repressed, though in all essentials the repression persists. (General Psychological Theory 214)

Si como sostiene Freud, la negación remueve la represión a través de aceptar lo que está reprimido, entonces, debemos identificar la represión que padece el sujeto poético en este poema. En primer lugar, “dolor entre dos paredes” crea una imagen extraña alrededor del objeto habitación, al que se alude, porque una habitación no se construye sólo con dos paredes. En segundo lugar, el encierro ha dejado de doler aunque sigue siendo encierro. En estos versos, la resonancia y la ubicación de las palabras generan tensión y suspenso.

El poema se rige por la ambigüedad que se manifiesta en las aseveraciones: “todo nos une y nos separa”, “tanto olvido es otra vez descubrirse,...” Por otra parte, el olvido y/o la memoria que “crece y se devora” provoca un estado de dolor cósmico y alcanza una dimensión fantástica porque es “órbita”, es “sombra”, “crece y se devora”. La teoría de los instintos que describen la dinámica de la manifestación de la sexualidad, esbozada por Freud (180), se manifiesta espléndidamente en el poema de Varela. El sujeto poético revela que el dolor existencial no extingue los deseos sexuales de la “Zona inexplorada de la carne íntima”. El gran descubrimiento radica en la maravilla del apetito sexual que conserva “la carne íntima” pese al abandono a que ha sido confinada. La sexualidad se maneja en el poema como un arma que combate los estados depresivos y los males emocionales del ser humano. La memoria alegórica se vuelve sombra y luz en estos versos. El psicoanálisis freudiano toma vigencia cuando el sujeto poético se libera de la represión sexual por medio de la autoexploración de las zonas eróticas que suscitan placer: “Extrañeza de la propia mano, la que toco. La ajena mía./ eso existe. Zona inexplorada de la carne íntima...” La negación inicial que el texto plantea (“El dolor entre dos paredes ya no es el dolor”) ha removido la represión sexual y da paso a una hipótesis que revela que el sufrimiento no extingue las posibilidades del placer sexual y esto se reitera en otro poema que transcribimos de inmediato:

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

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

Evidentemente, la adversidad amorosa conduce al sujeto poético hacia la exploración de una corporeidad que el oxímoron “sombra viviente” consideraba muerta. Una vez más, las sensaciones táctiles de las zonas eróticas le revelan una verdad vital:

toco el vientre marino con mi vientre
 registro minuciosamente mi cuerpo
 hurgo mis sentimientos
 estoy viva

Es oportuno recordar lo que planteaba San Agustín acerca del sentido del tacto porque empalman con la exploración sensorial que estamos considerando en Varela. El místico decía que:

Lo duro y lo blando, lo caliente y lo frío, lo suave y lo áspero, lo pesado y lo ligero, sea interior sea exterior al cuerpo, por el sentido del tacto que cubre todo el organismo. Todas estas sensaciones son retenidas en el gran almacén de la memoria que las archiva de no sé que inefables y secretos fondos suyos. Pueden ser traídas y recordadas cuando fuere menester, pero cada una de ellas entra por su propia puerta para ser allí almacenadas. No son las cosas que sentimos las que

entran en la memoria, sino sus imágenes, siempre dispuestas a presentarse a llamada del pensamiento que las recuerda.” (Confesiones 249)

En el sujeto poético vareliano se confirman las reflexiones agustinianas concernientes a la memoria y al sentido del tacto que le certifica que está viva. Nos sigue maravillando la perspicacia de la memoria sensorial agustiniana que de una forma circula con vigencia como veremos en este otro poema de Varela:

Si esta línea viajara al infinito y se dilatara hasta convertirse en puro aire.

Si pudiera encontrar la puerta más estrecha. Un esguince, un guiño y reptar nuevamente sobre la arena. Súbita simiente, pez rey de la pezuña incipiente, cristalina, sin uñas, sin dientes, sin útero ni testículo. Sin agujero donde incubar memorias de la especie. Transparente tabernáculo abuelo de la entraña donde dormita el ojo ciego del ser.

Ángel novísimo, incapaz de cerrar los ojos que la Velocidad ha desvelado. Cabellos al viento, aureola del vértigo. Manos-hélices-alas, y la bajada al légamo¹⁰⁸ de una playa original y virgen. (El libro de barro 211)

¹⁰⁸ Legamo: fango, limo, sedimento, barro.

En estos versos se esboza una serie de deseos a través del uso del condicional. En primer orden, el sujeto poético se proyecta en una línea que desearía que viajara por el “infinito y se dilatara hasta/ convertirse en puro aire” y en esto vemos, de nuevo, la visión filosófica de integración cósmica a la que hemos aludido antes. En segundo término, en la búsqueda de “la puerta más estrecha” encontramos ecos bíblicos que se registran en Mt 7:14: “mientras que angosta es la puerta y estrecho el camino que conduce a la vida, y pocos son los que la hallan”. La voz poética anhela esa “puerta más estrecha que la puede conducir a reptar de nuevo sobre la arena, y no en el paraíso, porque la arena es un símbolo de la evolución universal y de lo sempiterno. El sujeto poético es un híbrido: “pez rey de la pezuña incipiente, cristalina, sin uñas, sin dientes, sin útero ni testículo” asexuado que no posee “agujero donde incubar memorias de la especie”, lo cual apunta hacia la teoría de la desconstrucción genérica (e.g. “sin útero ni testículo”) y hacia la teoría de la evolución humana desde un ángulo científico. Notamos además que esas “memorias sin agujero” hacen referencia a la metáfora de las “cavidades profundísimas” de la memoria agustiniana que consideramos anteriormente. Éste es uno de los poemas más herméticos de El libro de barro. El mar se presenta como el símbolo de la vida auténtica y genuina, como ya lo indicamos anteriormente. Por eso, la hibridez, convertida al final del poema en un “Ángel novísimo” aterriza en el “légamo de una playa original y virgen”. Varela enrarece el texto con expresiones ilógicas, que crean ambigüedad, y fusiona elementos cósmicos, tanto celestiales como terrenales (aire, pez, pezuña, ángel, tabernáculo, légamo, playa, manos-hélices-alas, etc.). En síntesis, este poema explora las múltiples posibilidades de eso que llamamos “lo real” y revela “la persistencia de la memoria”.

Finalmente, podemos decir que tanto Varela como Vallejo convierten sus recuerdos en hermosas creaciones poéticas que nos revelan que los seres humanos no somos tan disímiles como aparentamos porque todos amamos, sufrimos, lloramos y sentimos y que la naturaleza humana forma parte del misterio del cosmos.

Conclusiones:

Las conclusiones que apuntamos no agotan las posibilidades del análisis acerca de la polifonía, de la corporeidad y de la memoria en el *corpus* poético de César Vallejo y de Blanca Varela, pero esperamos que sirvan de aliciente para que otros investigadores las sigan explorando. Hemos visto que los sujetos poéticos que convergen en Trilce y en Donde todo termina abre las alas, trasgreden las construcciones genéricas y dan paso a una propuesta neo-humanista. La dicotomía hombre /mujer de los diálogos polifónicos se enfoca en los problemas humanos y, en el caso de Vallejo, en progreso ideológico. Las voces de estos poetas instan al lector a zafarse de las amarras familiares, sociales, y dogmáticas. En su registro polifónico la intertextualidad y la manipulación del discurso ajeno abren la brecha de la oralidad y de la subversión creativa. Las voces dolorosas de ambos muestran una actitud de desafío y de rebeldía que propone la desconstrucción de los esquemas sociales tradicionales. En Varela la polifonía induce a un escepticismo brutal, que desmitifica lo sacro y en ocasiones adquiere un tono humorístico que ridiculiza lo divino. Vallejo se aparta de Varela en la forma de abordar lo religioso ya que sus voces resultan mucho más conservadoras en esto. En la polifonía de ambos circula una mezcla de elementos incongruentes y una historia soterrada que cautivan.

Vallejo y Varela son *escritores grandes* porque utilizan, espléndidamente, la polifonía para expresar las etapas evolutivas del ser humano y sus estados emocionales mostrando que lo sucedido a un individuo le ocurre, en mayor o en menor escala a todos.

En la segunda vertiente temática de este estudio distinguimos que tanto Vallejo como Varela nos ofrecen una corporeidad fragmentada que no está al servicio de una mirada misógina que promueve, paradójicamente, la superación de un binarismo genérico

rígido. Estos escritores logran transmitir, a través de la corporeidad, la necesidad de cambios universales que desarticulan las normas establecidas. Las imágenes corporales de sus sujetos poéticos se proyectan en una sexualidad cósmica que subraya el sufrimiento y el subyugamiento dogmático. Estos poetas aprovecha la nueva valoración del cuerpo humano que surgió a partir del Renacimiento y promueven la liberación del cuerpo y de la mente. Por eso sus sujetos poéticos no se eximen de expresar lo que piensan y lo que sienten y no descartan ni el prosaísmo ni la oralidad expresiva. En la corporeidad del *corpus* poético de CV y de BV convergen varias corrientes filosóficas, ideológicas y literarias como el neo-platonismo, el escepticismo, el marxismo, y el surrealismo. Encontramos que la corporeidad vallejiana recicla algunas metáforas que fueron lexicalizadas durante el Barroco español además de otros elementos barrocos —o neo-barrocos— que se manifiestan en un léxico extraño y en el uso de figuras retóricas como el hipérbato, el quiasmo, la hipálage, la hipérbole o el polisíndeton.

En Trilce el sexo se asocia con lo inmortal y con lo ideológico y con una evocación de un tiempo perdido que remite a la plenitud bigenérica de la simbiosis madre-hijo. En Blanca Varela el cuerpo humano se descorporeiza a veces dando paso a *the bush soul*. En la corporeidad vareliana dominan una visión del cuerpo humano un tanto carente de sensualidad, una reivindicación del sexo femenino, y una cierta correspondencia entre la sexualidad y lo sublime. Notamos que la escritora se las ingenia para que todos sus temas comprendan, de un modo u otro, una veta teológica que crea, en su temática, la dependencia doctrinal que se propone erradicar.

En la tercera vertiente temática de este estudio descubrimos que de los recuerdos que la memoria preserva emergen ideas subliminales que se gestan desde el

inconsciente poético. En estos escritores la manifestación de un recuerdo empírico se vuelve “fantástico” a medida que se recrea en el poema. En Trilce el recuerdo de una época pasada hunde al sujeto poético en la melancolía y lo abstrae en la rememoración de momentos vividos a plenitud. Se destila, en la abstracción, un reproche hacia las celebraciones culturales y se envían señales de alarma de un estado emocional depresivo que se abre y se cierra en antiguas heridas que no llegan a cicatrizar. En las estructuras internas de los textos que analizamos observamos que tanto Vallejo como Varela buscan respuestas para algo que no funciona o que no alcanzan a comprender. La memoria de los sujetos poéticos de estos creadores muestra el tiempo cíclico de la historia y las imágenes de episodios empíricos se transforman en nostalgia poética y en una realidad en pugna con un pasado que afecta el presente. Los recuerdos de las voces de estos poetas hacen que el universo poético altere de forma inexplicable la realidad para crear desconcierto. Vallejo ve el recuerdo como algo pernicioso porque atormenta al ser humano que no se puede zafar de esa trampa natural. En algunos de los poemas que estudiamos se toca una de las preocupaciones mayores que gira en torno a la memoria: el miedo a recordar episodios que quisiéramos borrar lo cual genera tristeza y pavor. De la memoria trilceana afloran sentimientos ambiguos de “cruel dulzor” que atormentan y que disparan el dispositivo de lo siniestro conduciéndonos a la puerta de lo fantástico. Blanca Varela, en cambio, se vale de la memoria como elemento enigmático para expresar un agnosticismo radical. En El libro de barro la memoria religiosa propone una reinterpretación del universo. La voz poética desarticula el orden natural para conducirnos hacia una nueva génesis humana. La poeta extrae una hebra religiosa canónica, el paraíso, para desafiar creencias ancestrales y corroer lo que se considera

sagrado. El proyecto demiúrgico de esta poeta trastoca el orden natural y multiplica las interrogantes metafísicas. La memoria de los sujetos poéticos varelianos es “órbita”; es “sombra”; es “luz”; “crece y se devora”, lo cual la torna fantástica.

Finalmente, confiamos en que el estudio de la polifonía, la corporeidad y la memoria poética de César Vallejo y de Blanca Varela que ofrecemos despierte el interés de otros investigadores para que ellos adelanten lo iniciado.

Índice de abreviaturas.

Tr. = Trilce

CV = César Vallejo

BV = Blanca Varela

DRAE = Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española)

EPLIDE= Pequeño Larousse Ilustrado Diccionario Enciclopédico

Referencias primarias:

- Vallejo, César. Trilce. Ed. Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1998.
- . Poemas en prosa, poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz. Ed. Julio Vélez. Madrid: Cátedra, 2000.
- . Artículos y crónicas completos. Ed. Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- . Novelas y cuentos completos. Ed. Ricardo González Vigil. Lima: Petroperú, 1998.
- . Ensayos y reportajes completos. Ed. Manuel de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- . Correspondencia Completa. Ed. Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- . Rusia en 1931. (Reflexiones al pie del Kremlin). Lima: Tercera edición, 1931.
- Varela, Blanca. Canto villano. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- . El libro de barro. Madrid: Tapir, 1993.
- . Ejercicios materiales. Ed. Jaime Campodónico. Lima: Sol Blanco, 1993.
- . Del orden de las cosas. Caracas: Fundarte, 1993.
- . Como Dios en la nada. Madrid: Visor, 1999.
- . Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000). Prólogo de Adolfo Castanón y epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.

Referencias secundarias:

- Abril, Xavier. César Vallejo o la teoría poética. Madrid: Taurus, 1962.
- Aguirre, Enrique, Ballon. Vallejo como paradigma, un caso especial de escritura. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.
- Agustín. Confesiones. Trad. Pedro Rodríguez de Santidrián. Madrid: Alianza, 2001.
- Bajtín, Mijaíl Mijálovich. Estética de la creación verbal. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Siglo veintiuno, 1999.
- Barthes, Roland. "Literatura y meta-lenguaje". Ensayos críticos. Trad. Carlos Pujol. Buenos Aire: Seix Barral, 2003.
- . Roland Barthes. La aventura semiológica. Trad. Ramón Alcalde. Buenos Aires: Paidós, 1993, 247-248.
- Batllori, Miguel. Ed. Obras de Baltasar Gracián. Madrid: Taurus, 1983.
- Barry, Gordon, M.M., Ph.D. Remembering and forgetting in everyday life. New York: Mastermedia Limited, 1995.
- Butler, Judith. Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex. New York: Routledge, 1993.
- Carcomo-Huechante, Luis E. "Una poética del descenso: Mezcla y conversación en Blanca Varela" Hispanic Review. Pennsylvania: Trustees of the University of Pennsylvania, (2005): vol. 73.1
- Casare, Julio. Diccionario Ideológico. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- Castañón, Adolfo. "Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio". Donde todo termina abre las alas. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
- Chiampi, Irlemar. José Lezama Lima La expresión Americana. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Cirlot, J.E. A Dictionary of Symbols. Trans. Jack Sage. New York: Bail-Ballou Press, 1981.
- Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. Madrid: Gredos, 1970.
- Colette, Soler. What Lacan said about women: A Psychoanalytic Study. Trans. John Holland. New York: Other Press, 2006.

- Crapanzano, Vincent. Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Darwin, Charles. The Origin of Species. Modern Library Edition. New York, 1993.
- De Beauvoir, Simone. El segundo sexo I Los hechos y los mitos. Trad. Pablo Palant. México: Alianza, 1999.
- Del Río, Ángel *et al.* Literatura española Vol. 1. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.
- Derrida, Jacques. Universidad sin condición. Trad. Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Madrid: Mínima Trotta, 2002.
- . El lenguaje y las instituciones filosóficas. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1995.
- De La Mirándola, Pico. Oración acerca de la dignidad del hombre. Trad. José María Bulnes Aldunate. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2000.
- Eagleton, Terry. La función de la crítica. Trad. Fernando Ingles Bonilla. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- Egido, Aurora. "La memoria y el Quijote". Bulletin of the Cervantes Society of America 11.1 (1991): 3-44.
- Espejo Asturrizaga, Juan. César Vallejo, itinerario del hombre. Lima: P.L. Villanueva, Editor, [1965].
- Freud, Sigmund. A general introduction to Psychoanalysis. Trans. Joan Riviere. New York: Washington Square Press, 1966.
- . The Complete Psychological Works. Trans. Alix Stachey. London: The Hogarth Press, 1968.
- . Civilization and Its Discontents. Trans. Peter Gay. New York: The Standard Edition, 1989.
- . General Psychological Theory. New York: Simon & Schuster, 1997.
- . The Ego and Id. Trans. Joan Riviere. New York: Norton & Company, 1989.
- . New Introductory Lectures on Psycho-Analysis. Trans. James Strachey. New York: Norton & Company, 1989.
- Foucault, Michel. De Lenguaje y literatura. Trad. Isidro Herrera Baquero, 1era Ed.

- Barcelona: Paidós, 1996.
- Goldmann, Lucien. Para una sociología de la novela. Trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. Madrid: Ayuco, 1975.
- Gorriti, Juana Manuela. Sueños y Realidades I. (Buenos Aires: Casavalle, 1865).
- Gozzolo, Ana María. “Blanca Varela: ‘Más allá del dolor y del placer’”. Ed. Mariela Dreyful y Rocío Silva Santisteban. Nadie sabe mis cosas (Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007. 73-83.
- Gutierrez, Tibón. El ombligo como centro cósmico. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. Octubre 8, 2005.
< http://www.geocities.com/athens/atrium/9449/tibon_ombligo1a.html>
- Hart, Stephen M. “Vallejo’s ‘Other’: Versions of Otherness in the Work of César Vallejo. Modern Language Review 93:3 (1998 July): 710-23.
- Hjelmslev, Louis. “Prolegómenos a una teoría del lenguaje”. Trad. Eco, Humberto. Barcelona: Labor, 1988.
- Hidalgo Vega, David. “Una poeta en carne viva” El Comercio, octubre 8, 2005. Mayo 4, 2006 < <http://www.elcomercio.com.pe/EdicionImpresa/Html/2005-06-23/impCronicas032648>>
- Higgins, James. “El absurdo en la poesía de César Vallejo” Revista Iberoamericana núm. 71. Pittsburg: (1970): 217-241.
- Irigarria, Luce. Speculum of the other woman. Ithaca. Cornell University Press, 1985.
- Jagose, Annemarie. Queer Theory: an Introduction. New York: New York University Press, 1996.
- Jung, Carl G., M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, *et al* Man and his Symbols. Yugoslavia: Mladinska Knjiga, Ljubljana, 1970.
- Kirsch, Max H. Queer Theory and Social Change. London: Routledge, 2000.
- Kristeva, Julia. Revolution In Poetic Language. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- . Powers of Horror: an Essay on Objection. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

La Torre, Alfonso. "Sobre Blanca Varela". Abril 8, 2008 <<http://video.aol.com/video-detail/sobre-Blanca-Varela-comenta-alfonso-la-Torre/495199116>>.

López Soriano, Eliseo. Mixquic y la conmemoración de los difuntos. México: Sandi, 1993.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.

Matilla, Alfredo. Entrevista. "Entrevista a Blanca Varela", El País, Madrid, 21 de julio de 2001. Enero 29, 2007 <<http://www.elpelao.com/letras/3060.html>>

Moi, Torril. Teoría literaria feminista. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1995,

Morris, David, "Gothic Sublimity." New Literary History (Winter 1985). Mayo 8, 2006 <<http://www.engl.virginia.edu/enec981/Group/zach.sublimel.html> >

Mukarovsky, Jan. "Sobre el estructuralismo" En escritos de estética y semiótica del arte. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Nordenflycht, Adolfo B, "Intertextualidad heterogénea en el poeta en el campo de Jorge Teillier", febrero 15, 2007< <http://www.uchile.d/cultura/teillier/estudios/6.html> >

Ollé, Carmen. "El Canto Villano de Blanca Varela". Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela. Ed. Mariela Dreyful y Rocío Silva Santisteban. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, 147-156.

Ortega, Julio. "Vallejo: la poética de la subversión". Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura. México: DCE, 1988.

---. Ed. César Vallejo el escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1974.

Orrego, Antenor. Trilce prólogo 1era ed. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922.

Oviedo, José Miguel. "Vallejo entre la vanguardia y la revolución". César Vallejo El escritor y la crítica. Ed. Julio Ortega. Madrid: Taurus, 1975.

---.Ed. César Vallejo Antología poética. Madrid: Alianza, 2001.

Octavio, Paz. "Destiempos de Blanca Varela" (Prólogo). Ese puerto existe y otros poemas. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959.

Platón. La República o el Estado. Trad. Patricio de Azcárate, ed. Miguel Candel. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

- . The last days of Sócrates. Trans. Hugh Tredennick ed. Harold Tarrant. London: Penguin Classics, 2003.
- Poniatowska, Elena. Querido Diego te abraza Quiela. México: Era, 1995.
- Quilis, Antonio. “Estructura del encabalgamiento en la métrica española” (Madrid: Revista de Filología Española [Anejo LXXVII], 1964).
- Reisz, Susana. “En el principio fue la palabra de Blanca Varela (fragmentos de una historia literaria reciente)”. Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela. Ed. Mariela Dreyful y Rocío Silva Santisteban. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, 361-70.
- . “Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio”. Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela. Ed. Mariela Dreyful y Rocío Silva Santisteban. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, 269-78.
- . “Boleros ‘en una voz diferente’ o el asalto literario a la sentimentalidad tradicional”. Hueso Húmero 42. Lima, 2003, 76-91.
- . Voces Sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica. Lérida: Ed. Universitat de Lleida, 1996.
- . “Hipótesis sobre el tema ‘escritura femenina’ e hispanidad”. Tropelías (Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada) No. 1, 1990, 199-213 (Universidad de Zaragoza, Spain).
- . Teoría literaria. Una propuesta. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica 1989.
- Rivers, Elías L. Poesía lírica del Siglo de Oro. Madrid: Cátedras, 1994.
- Soler, Colette. What Lacan said about women: A Psychoanalytic Study. Trans. John Holland. New York: Other Press, 2006.
- Tibón, Gutierre. El ombligo como centro cósmico. Fondo de Cultura Económica; México, 1981.
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Trad. Silvia Delpy. México: Premia, 1980.
- Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras. New York: Watchtower Bible and Tract Society, 1987.
- Varela, Blanca. Aunque cueste la noche. Ed. Eva Guerrero Guerrero y Ángel González

Quesada. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

Valero, Juan, Eva Ma. “‘El mundo iluminado y yo despierta’: La poética material de Blanca Varela desde los años 80”. Ómnibus No 12 Año III, 2006. Abril 11, 2007
<<http://www.omni-bus.com/n12/varela.html>>

Vegas García, Irene. Trilce. Estructura de un nuevo lenguaje. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1982.

Xavuer, Gauthier. Surrealisme et Sexualité. Paris: Gallimard, 1971.

Yurkievich, Saul. “En torno de Trilce” Revista Peruana de Cultura Lima, núms. 9-10 (1966): 245-264.