



El tópico del hambre como construcción metafórica del sentido en la poesía de Blanca Varela

por Mara Donat

La poética de Blanca Varela es el “canto villano” que da título a una obra y a la recopilación de poemas en el que esa está incluida, *Canto villano* (Varela 1996). La metáfora conjuga en el oxímoron lo alto y lo bajo, según un principio creador que abarca toda la obra de la poeta, con un movimiento de descenso más que de ascensión. Varela busca la materialidad de la vida y de la palabra, por lo tanto asume la poética del descenso en resaltar la finitud del cuerpo carcomido por el tiempo, y la materia fonemática, fonética y lexical del lenguaje. Procede con consciencia en su acto creativo, con un movimiento que va de lo abstracto a lo corporal, del sentido metafórico biológico al efecto corporal, somático de las palabras (Weisz 1998). Por eso, la escritura se relaciona con el cuerpo mediante una configuración del lenguaje en su sustancia corporal. De esta manera, los procesos alimenticios en la amplia manifestación biológica configuran metafóricamente el acto de la escritura poética, a partir del gesto de comer alrededor de una mesa cotidiana, mediante la masticación, la digestión, hasta la expulsión biológica de restos. Entonces, por contraste, incluso la



carencia concurre en la construcción del sentido; así es como el hambre se vuelve una metáfora privilegiada de todo el proceso de escritura, reflexionada esta en las dicotomías entre plenitud y vacío, signo corporal y hoja blanca, aunque siempre inconsistente. Al mismo tiempo el hambre representa la angustia existencialista en la poesía de Varela y no deja de remitir al problema social de la pobreza. En este aporte no nos importa estudiar el hambre en sentido simbólico, sino más bien destacar la construcción metafórica del sentido a partir del tópico, ejemplificando algunos textos con versos salientes. La crítica editada, sobre todo en la autoría de Cárcamo-Huechante, se cita y elabora aquí como base hermenéutica imprescindible para profundizar en los procesos constitutivos del texto poético a partir del cuerpo autorrepresentado.¹

EL DESCENSO AL CUERPO: EL HAMBRE EN UN IMAGINARIO EXISTENCIALISTA

Es fundamental introducir la “poética del descenso”, propuesta hermenéutica planteada por el crítico Cárcamo-Huechante (2007: 417), porque ella define y explica de manera muy pertinente la expresión poética de Varela a partir del núcleo semántico del hambre, “en tanto vivencia que colinda con la agonía, en sus alcances biológicos, existenciales y expresivos”. Así la poeta reflexiona sobre todo límite, del cuerpo en la finitud, y del lenguaje, dentro de su sistema institucional. El crítico expone su interpretación, básica para nuestro acercamiento, porque nos permite comprender como la corporalidad y sus funciones biológicas, en particular las del proceso alimenticio, están relacionados con el lenguaje poético y la construcción de la metáfora del hambre. Con referencia al poema “Conversación con Simon Weil” (Varela, 1996: 137), comenta:

el presente ensayo se propone abordar el poema de Varela como texto que sugiere y constituye una poética del descenso, es decir, un registro marcado por el radical declive del poder simbólico del lenguaje y que, por ende, testimonia la finitud e inmersión histórica del mismo. Deseo subrayar el hecho que el poema de Varela, al lidiar con un estado social, existencial y biológico de desazón, como aquel provocado por el hambre, comporta un sentido alicaído al nivel mismo de la escritura. En otras palabras, se trata de un hambre y una agonía de la propia expresión verbal, interrumpiendo así la desmesurada confianza en la retórica que

¹ Remito a mi tesis de doctorado titulada “Una poética del cuerpo en Blanca Varela y Alejandra Pizarnik” para el marco teórico sobre cuerpo y escritura (Donat 2010, 1-29). Este aporte hermenéutico es una profundización más específica elaborada a partir de algunas sugerencias ya esbozadas en el trabajo citado y se sustenta de manera privilegiada en la crítica editada de Cárcamo-Huechante. Se limitan aquí las citas bibliográficas pertinentes a nuestro acercamiento, en la voz ya consolidada en la materia de algunos autores, sin la intención o la pretensión de abarcar la producción completa o más reciente.



predominaba en medio del fervor político e histórico-social de los sesenta.
(Cárcamo Huechante 2007, 418)

El hambre es expresada por Varela como una necesidad corporal y espiritual a la vez; cuerpo y lenguaje poético están interrelacionados en la construcción del sentido mediante este tópico recurrente. En el poema mencionado arriba, denuncia la carencia a nivel social y lingüístico, pasando por un profundo sentido de angustia frente a la existencia, lo que configura toda la obra de la poeta. Es imprescindible poner de relieve la formación existencialista de Varela, con apoyo en la crítica editada, puesto que en su poesía el hambre metaforiza también una angustia existencial, la cual constituye la poética del descenso. Varela se forma en el ambiente literario peruano, en Lima, en contacto con los grandes poetas de la generación del 40 y del 50, entre ellos Jorge Eduardo Eielson, Adolfo Westphalen, Sebastián Salazar Bondy, Carlos Germán Belli². Pero su formación sigue luego en París, adonde viaja también junto con el marido y pintor peruano Fernando de Szyszlo, y entra en contacto con los surrealistas tanto como con Jean Paul Sartre, el existencialismo, Simone de Beauvoir. El crítico Sobrevilla (2007: 68) insiste en su aporte en la fuerte huella existencialista en la formación de Varela:

En cuanto a la visión que subyace a la poesía vareliana, no es en nuestra opinión la del surrealismo o la de su moral, sino más bien la del existencialismo de un Sartre: el sentimiento de la "derección", la puesta en cuestión de la trascendencia, la asunción de lo terreno y la finitud humana, el recuento de la miseria de la situación dada y su rechazo, la insatisfacción con lo cotidiano, la comprensión de los límites de la razón, pero simultáneamente la defensa de la lucidez.

También Muñoz Carrasco (2007: 21) cita las palabras con las que Blanca Varela reconoce la marca existencialista de su poesía, mientras que el surrealismo es asumido solamente por la rebeldía y la libertad. Similarmente, Ana María Gazzolo (2007: 75) evidencia el rasgo existencialista de esta poesía, cuando escribe: "En la poesía de Varela se irán acentuando la honda reflexión existencial y los sentimientos de desencanto y náusea, rasgos que, aunque asociados a este ámbito, invaden sin embargo toda su producción pues se hallan identificados con una manera personal de ver el mundo". De hecho, el límite del ser frente a la existencia se configura en la obra poética mediante la cita metafórica recurrente de la náusea sartreana. Antes que el hambre, es la náusea el elemento corporal que construye el sentido ontológico de la carencia en un campo semántico compartido desde el principio. Se trata de un síntoma del cuerpo que denuncia un profundo malestar tanto como el hambre, puede ser una consecuencia de esta, de todas formas remite a las funciones corporales que

² Sobre la generación del 50 es bueno consultar el aporte de Marco Martos (1993).



construyen el texto poético mediante un proceso de autorrepresentación. El nihilismo es una sensación de límite que se somatiza en la náusea corporal, que a su vez somatiza el texto poético y se relaciona con el hambre, la otra manifestación somática y metafórica de la carencia. Por ejemplo, en el poema “Nadie sabe mis cosas” (Varela 1996: 118) el ser poético deambula en la noche y se atormenta con un interlocutor implícito en una conversación fantasmal (hablando en realidad a solas en un soliloquio desdoblado), sobre la caducidad de lo real, incluso de la palabra (fragm. 6):

(tell me the truth)

dime
¿durará este asombro?
¿esta letra carnal?

La “letra carnal” expresa aquí la intención somática en la construcción del sentido, por eso el cuerpo se relaciona con el lenguaje y enriquece la búsqueda ontológica del texto poético. Para comprender el proceso metafórico alrededor del hambre, es necesario detenernos en unos versos que expresan el existencialismo. La angustia se hace significado por la metáfora de la náusea como fundamento de la contingencia:

convertido en un fantasma cruel besas a mil mujeres
acaricias sus senos para los otros
me das asco
y es esta náusea lo mejor de mi vida

Desde una perspectiva existencialista, el sujeto poético denuncia la náusea sartreana ante el vivir, lo que implica a un cuerpo perecedero, carcomido por el tiempo y la experiencia³. En el poema “Casa de cuervos” (Varela, 1996: 190) el hijo es investido como heredero de este límite fundante del ser en la vida, puesto que la poeta proclama:

tu náusea es mía
la heredaste como heredan los peces la
asfixia

Varela experimenta la náusea, a la vez a nivel ontológico y lingüístico. El cuerpo está implicado en la representación expresiva por el síntoma que hace referencia a la

³ En este caso, la autorrepresentación del cuerpo perecedero y alienado remite a la obra narrativa de Jean-Paul Sartre, *La náusea* (1975). En otros momentos, Varela elabora conceptos del pensamiento existencialista como la contingencia y la responsabilidad.



enfermedad del aparato digestivo fundamental, el estómago. Es así como la corporalidad impregna la escritura poética a nivel semántico. Insisto, la náusea reclama un malestar corporal y comparte con el hambre el campo semántico de los procesos alimenticios del cuerpo, que configuran el acto de la escritura en toda la obra. La gran capacidad de la poeta es volver la escritura somática, a partir de la potencialidad semántica, pero inclusive semiótica, de la palabra poética, como veremos más adelante en los versos específicos. Cuerpo y palabra adhieren en la construcción del sentido y del lenguaje. Como la poética del descenso abarca la corporalidad en el existencialismo, Violeta Barrientos (2007: 224-225) destaca la relevante relación instituida por la poeta entre la náusea y la animalidad del cuerpo humano como elemento de la finitud:

Siguiendo a Sartre, la náusea material se manifiesta ante el hecho de ser un "animal de carne" perecible, lo que es indesligable de la libertad o náusea existencial. La materialidad y la libertad son parte de la naturaleza humana, complementos en contradicción: determinismo material y libertad de acción.

Estamos en el proceso simbólico de descenso del alma a la carne, así el hambre, junto con la náusea, se constituye como metáfora privilegiada, puesto que el cuerpo se representa a nivel biológico, en su esencia común a la animalidad, como proceso material en la temporalidad. Varela opera todo esto con la dignidad que Sartre reclama a su pensamiento existencialista⁴. En el poema "Sin fecha" (1996: 193) la poeta insiste:

No se retorna de ningún lugar. Y la regla torcida lo confirma
sobre el aire totalmente recto, como un cadáver.
Y hay otras.
Palidez, sobresalto, algo de náusea.
Misterioso, obscuro chasquido del vientre que canta lo que
no sabe.

Es notable, la náusea simbólica no se limita al pensamiento existencialista, se hace cuerpo biológico que semiotiza el lenguaje en el "chasquido del vientre" que produce inclusive el canto. Esta metáfora resalta la materialidad, puesto que el cuerpo

⁴ J.-P. Sartre (1966 y 1999). Varela va más allá de la crisis existencialista y nihilista de *La náusea* para reformular en su experiencia expresiva los principios básicos del pensamiento sartreano, la contingencia y la responsabilidad. En *El existencialismo es un humanismo*, Sartre explica las ideas desarrolladas en *El ser y la nada* con un enfoque menos abstracto. Según Sartre, el hombre no es una esencia, sino que existe y se hace en el mundo, con la libertad de elegirse como subjetividad en un proyecto. La angustia es necesaria para que esta libertad y esta responsabilidad se realicen en la acción. En este sentido, el hombre se compromete con el mundo en la intersubjetividad que trasciende al individuo.



se hace sustancia del texto y simula el canto en las componentes sonoras, casi onomatopéicas de la palabra "chasquido".

En la obra de Blanca Varela el sentido del límite no es solo ontológico, sino también del lenguaje como sistema de comunicación. Esto se configura a través de las metáforas de lo villano y la falsedad por vía metapoética y metalingüística, o sea, en la reflexión sobre el acto creativo y su materialización semiótica. La villanía es parte del proceso del descenso en acto, operado incluso dentro del canon literario, y concurre a denunciar el límite de la palabra, por lo cual coincido con Roberto Paoli (2007: 48) cuando explica:

La autora está lúcidamente consciente de esta condición ineludible de la palabra, que pretende ser confesión y canto, pero que sólo es enmascaramiento artificioso, falso, villano. Y a pesar de este límite metafísico, aun sabiendo que es una batalla perdida antes de empezar (los títulos *Falsas confesiones* y *Canto villano* son señales de una íntima, aunque condicionada, rendición), ella contrapone a la naturaleza inexcusable del discurso humano su arisca desnudez expresiva, que es la manifestación sensible de su poética y de su ética de la negación de lo falso.

Comparte esta visión también Américo Ferrari (1986: 136), quien reconoce en el título de la recopilación *Canto villano* una clave de interpretación metapoética que enmarca el límite de la palabra en la falsedad, por medio del oxímoron:

Blanca Varela denuncia, en efecto, el engaño y la "mentira" que tuercen su propia voz. [...] Nombra con insistencia la traición y la mentira del o de su canto. [...] El lenguaje del poema, calificado de mentiroso o falso, vendría a ser entonces como una especie de segundo espejo deformante que falsea las representaciones de la conciencia, que a su vez deforman la "realidad" cuya verdadera forma nadie sabe.⁵

Es evidente que la falsedad comparte con el hambre un común sentido de límite y finitud que no es una mera construcción filosófica existencialista, sino también una construcción semántica y metafórica de textos somáticos. Náusea y falsedad se convierten así en el hambre metafórica que se construye a partir de la representación del cuerpo en el texto. De hecho, el hambre metaforiza la angustia que la poeta vive a través de la escritura y se vuelve dolor de la palabra, incapaz de enmascarar de manera

⁵ Con referencia al "canto villano" en cuanto poética, Ricardo González Vigil (1978: 17) pone de relieve la percepción del poeta como mendigo; la obra de nuestra poeta sería "la canción de la mendicidad", frente al tópico de lo sublime como estilo poético. Me interesa esta profundización sobre la *villanía*, porque es la postura fundamental de la poeta frente a la poesía en la poética del descenso. Varela asume la confusión como poética, acepta el caos así como la realidad exterior y el límite de la palabra. Percibe que ni la poesía ni el lenguaje logran suplantar el desorden real de la existencia, como evidencia Giovanna Pollarolo (1986: 40) en una clara reseña sobre *Cannto villano. Poesía reunida*.



adecuada y eficaz la realidad que se trata de trascender. Incluso por eso, la palabra se queda a un nivel mediano entre el canto y la conversación diaria.

EL DESCENSO A LA MATERIALIDAD: EL HAMBRE COMO MECANISMO BIOSEMIÓTICO DEL TEXTO

Ha sido necesario introducir algunos principios hermenéuticos ya consolidados por la crítica editada, no para repetirlos, sino más bien para poder demostrar como el hambre es un tópico metafórico que se desarrolla en la poesía vareliana en cuanto poética que abarca el lenguaje, según este aporte específico también con la función de dispositivo semiótico en un texto somático (Weisz 1998: 13-19).⁶

“Conversación con Simone Weil” (Varela 1996: 137), es un poema de nuestro peculiar interés por abarcar todos los elementos que hemos estado evidenciando, también por el registro “villano” de la palabra poética, a partir de *Valses y otras falsas confesiones* que incluye este texto. La renuncia es un hambre necesaria en la “poética del descenso” y el proceso de metaforización llevado a cabo por Varela es complejo: desde esta recopilación la metapoésía empieza a ser configurada por el cuerpo en su totalidad orgánica, no solo anatómica, para producir la palabra materializada, lo que de nuevo ya introduce Cárcamo-Huechante (2007: 432):

El desgaste del hambre y la sed se registra en la condición disminuida del cuerpo de su escritura. En este aspecto, el poema de Varela sugiere, una vez más, un diálogo de doble vía: por un lado, con Weil (en la tradición francesa) y, por otro, con Vallejo (en el contexto poético peruano), en la medida en que para ambos la cuestión del hambre constituye una experiencia que material y metafísicamente ejerce tensión sobre el sujeto y el lenguaje. Esto, para el caso de Varela, implica una impronta estética y ética que se sedimenta en la construcción económica y corporal de su escritura.

A partir de las ideas expresadas por Weil en *La gravedad y la gracia* (1991), Varela concilia lo alto y lo bajo de la existencia, lo corriente y lo sublime⁷. Casi siempre lleva a

⁶ Este criterio hermenéutico, detalladamente desarrollado en mi tesis de doctorado (Donat 2010), se basa en la teoría propuesta por Gabriel Weisz, quien a partir de las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan junto con la teoría lingüística de Jakobson, fundamenta el cuerpo como mecanismo de análisis de la literatura en su teoría *biosemiótica*, que “relaciona el conjunto de conductas y discursos corporales como representación de textos somáticos” (Weisz 13-19) y “reúne el cuerpo con el lenguaje” (1998: 23). Desde este proceso Varela elabora un lenguaje semiótico según la teoría de Kristeva (1970).

⁷ En el prólogo a la obra de Weil, José Joaquín Blanco sintetiza esta filosofía: “Para Simone Weil, hay una proteica dialéctica entre el espíritu humano y la materialidad, entre el impulso a lo alto, lo sobrenatural y lo cósmico, y la incercia en lo bajo, lo superficial o lo terreno: la gracia y la gravedad (o pesantez, o lastre). La gracia nos libera del lastre, de la gravedad, de la atracción de la tierra y lo terreno.



cabo este proceso de descenso mediante la ironía y la parodia, ya en los títulos de los poemas. Es entonces necesario esbozar unos contenidos filosóficos de Weil, para ver cómo Varela establece un diálogo con su pensamiento en compartir el descenso a la materialidad y el tópico del hambre. La pensadora francesa de origen judío consolida una percepción mística de la existencia, aun siendo atea; de hecho, asume las contradicciones del mundo y el compromiso social que practicó en su vida. Invita a la trascendencia para alcanzar una pureza extrema en el vacío del ser, hacia una nada que libera en lo absoluto, pero no renuncia a la acción terrena a favor de la justicia. En su edición, Carlos Ortega (1994: 113) explica:

Dicho en términos convencionales y dejando a un lado las consecuencias para el propio sujeto, el proceso de la revelación en Simone Weil no despeja el camino hacia unas conclusiones sobre el problema de la desgracia en el mundo, sino que ahonda hasta la raíz en el desencuentro que existe entre los dos imperios que rigen la realidad del hombre y que ella pone metafóricamente bajo la advocación de la luz y la gravedad.

Weil siempre opera una mediación entre los extremos. La muerte adquiere un rasgo positivo al disolver al ser en el universo, según una percepción cósmica del mundo. La belleza y la vida se ofrecen como intermediarios entre la materialidad y la espiritualidad. Para Weil, la gravedad es necesaria para alcanzar la gracia, lo bajo es necesario para alcanzar lo alto.⁸ La renuncia y el sufrimiento no son un martirio para Weil, sino una forma de conciencia que lleva a la verdad, a la gracia como conocimiento de lo absoluto, pero sin abandonar al mundo (Ortega 1994: 137-142). Por eso la pensadora deja el trabajo universitario para hacer experiencia real del trabajo físico en las fábricas, renunciando a comer hasta ponerse enferma y morir muy joven de indigencia en los últimos años de su vida, tachada de loca por la sociedad.

Como Weil, Varela asume la contradicción del ser humano, así, de manera peculiar en el poema que analizamos, los procesos alimenticios configuran metonímicamente al cuerpo para expresar el límite de la palabra a través del *hambre*, también denunciado en sentido social. Se hace evidente la mencionada referencia a César Vallejo en esta metáfora metalingüística, ya consolidada en la tradición peruana del siglo XX (Cárcamo Huechante 2007: 432-433). El descenso se realiza a nivel corporal y a nivel del lenguaje en alcanzar el registro mediano de la conversación, aunque en la contradicción de un diálogo establecido dentro del canon de la tradición poética y filosófica en la cual Varela se había formado.

No es novedoso querer liberar del mundo, sí lo es quererlo hacer para quedarse sin nada [...]” (Weil, 1991, 8-9).

⁸ Es fundamental consultar la introducción de Gustave Thibon (Weil, 1991: 17-48) y algunos capítulos de la obra: “Gravedad y gracia” (49-52); “Balanza y palanca” (147-149); “Belleza” (207-211) y “El gran animal” (219-225).



El poema juega de manera intertextual en establecer una “conversación” con la obra de Weil, aludiendo al título *La gravedad y la gracia* o a algún concepto básico: “el hombre es un extraño animal”. Como hemos introducido antes, la animalidad del ser anuncia un proyecto semántico que la poeta desarrolla a lo largo de su obra como descenso a nivel ontológico.⁹ Lo logra como mediación entre lo alto y lo bajo, según sugiere Weil. Este verso es el que abre el poema y de manera reiterativa lo cierra, pero al principio sigue el verso “los niños, el océano, la vida silvestre, Bach”, lo que introduce el programa creativo y natural de la vida, pronto obstaculizado por límites sociales y lingüísticos. Los dos versos funcionan como un estribillo reiterado en el texto con la intención de insistir en la contradicción. El hambre es denunciada a nivel social en los versos que repiten la indigencia:

En la mayor parte del mundo
la mitad de los niños se van a la cama
hambrientos.

El concepto metafórico se aísla en un espacio tipográfico que junto con el *enjambement* resalta la sensación de vacío y pronto asume la angustia del lenguaje a nivel simbólico. De hecho, tampoco la cultura es suficiente para emancipar al ser humano, cuando advertimos: “El verbo no alimenta. Las cifras no sacian”. Palabra y número asumen un aspecto alimenticio, así el límite de la palabra poética en la expresión creativa se configura como carencia corporal: mediante la negación ambos conceptos remiten al hambre. Cárcamo-Huechante comenta (2007: 433-434): “Frente a la tensión entre la necesidad y la escasez, el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la estadística –ambos creados por la imaginación humana– son expuestos a sus límites”. Si Simone Weil se priva de la comida como gesto solidario frente a la sociedad, así Blanca Varela vacía la palabra de su potencial creativo para hacer explotar en el texto poético la imposibilidad de la plenitud en la vida y en la poesía. Bien introduce este proceso metafórico Cárcamo-Huechante (2007: 417):

En un texto notable, a nivel de contenido y forma, la poeta Blanca Varela nos ofrece una sugestiva manera de abordar esa experiencia liminar que constituye el

⁹ Cárcamo-Huechante (2007: 426) observa atinadamente: “En este aspecto, el juicio ‘el hombre es un extraño animal’ transforma el aserto aristotélico y, en vez de la racionalidad distintiva de lo humano, aparece su extrañeza: una condición más existencial que cognitiva, en la cual su animalidad lo involucra de modo extraño entre el resto de las especies. Este verso mina así la posibilidad de situar ‘el hombre’ en la privilegiada cúspide de los entes y, por ende, traza un signo de pregunta respecto de la posibilidad de una jerarquía antropocéntrica y estable”. Dentro de la poética del descenso que comparte el pensamiento de Weil, el límite de la palabra, metaforizado por el hambre, se completa con una denuncia social, al mismo tiempo que el texto elabora la materialización del cuerpo y del lenguaje.



hambre, en tanto vivencia que colinda con la agonía, en sus alcances biológicos, existenciales y expresivos.

[...] La exposición del lenguaje a la experiencia del hambre posibilita en Varela, a partir de un creativo diálogo con el pensamiento de Weil, abrir paso a una meditación sobre los propios límites de la imaginación y el discurso.

En el poema se percibe de súbito la batalla de las palabras contra el silencio. La autorrepresentación de la postura corporal de negación – dar la espalda – metaforiza por vía somática el existencialismo frente a la escritura poética, concebida como fracaso y límite de la expresión:

Para algo cerré la puerta,
di la espalda
y entre la rabia y el sueño olvidé muchas
cosas.

[...]
Me acuerdo. ¿Me acuerdo?
Me acuerdo mal, reconozco a tuestas. Me equivoco.
Viene una niña de lejos. Doy la espalda.
Me olvido de la razón y el tiempo.

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

Los versos breves y la puntuación frecuente cargan la dicción con un ritmo sincopado, que configura la angustia del límite; las repeticiones semánticas son casi obsesivas. La construcción anafórica y rica en aliteraciones ya hace percibir dispositivos sonoros, semióticos, del lenguaje. Es evidente el tono duro y cáustico de la voz. La metáfora de la puerta cerrada expresa el límite de la palabra, junto con los golpes, que siempre son motivo de significación en la obra vareliana: representan el gesto de la palabra y la dicción poética, donde ésta es concebida como batalla¹⁰. Aquí el “hambre” es límite del lenguaje, como falsedad, aunque siempre en relación con el

¹⁰ Véase Américo Ferrari (1986: 139). También Andrea Cote Botero (2007: 135) evidencia la poética de la batalla en Blanca Varela: “Parece insistir esta poeta en la necesidad de generar independencia en el corazón de las palabras, necesidad de insistir una batalla en lo poético, o mejor decir, de instituir lo poético como batalla con el decir que dice que el lenguaje es sombra del pensamiento del poeta o del mundo; un combate en el que lo poético empieza a erigirse como lógica independiente, como lógica nueva y libre”.



imaginario existencialista. Asimismo, la denuncia social es contundente en la forma reiterativa del verso ya citado a lo largo del poema:

En la mayor parte del mundo
la mitad de los niños se van a la cama
hambrientos.

Luego de cuatro estrofas breves lo encontramos de nuevo:

La mitad de los niños se van a la cama
hambrientos

Y después de repetir los versos iniciales con guión, para simular la conversación, la denuncia se intensifica resaltando la carencia también en el ámbito del conocimiento, así todo precipita en la plaga metafórica del hambre de manera muy eficaz e inteligente:

-los niños, el océano, la vida silvestre, Bach.
-el hombre es un extraño animal.

Los sabios, en quienes depositamos nuestra
confianza,
nos traicionan.

Luego los dos versos se reiteran de nuevo, junto con otro incisivo, para configurar el vacío completo - ontológico, corporal y lingüístico:

-los niños se van a la cama hambrientos.
-los viejos se van a la muerte hambrientos.

El verbo no alimenta. Las cifras no sacian.

El tópico literario del hambre se renueva gracias al proceso de somatización del texto, evidente en el verso ya citado "El verbo no alimenta. Las cifras no sacian". Trasladando el nivel semántico del hambre, perteneciente al cuerpo, a nivel de los símbolos de ambos lenguajes, literario y científico, Varela logra la somatización del texto poético en una síntesis expresiva muy eficaz. Las dos estrofas se repiten en el mismo orden hacia el final del poema, pero el verso original se rompe en dos partes, como para aislar el concepto metafórico y cargar el sentido de mayor fuerza expresiva. Justo después el poema se cierra con el verso repetido casi de manera obsesiva desde el principio:



El verbo no alimenta.

Las cifras no sacian.

-el hombre es un extraño animal.

Hambre y animalidad comparten el aspecto biológico de la existencia en la finitud, enfatizada por el verso "los viejos se van a la muerte hambrientos". De estructura reiterativa, en un descenso operado por Varela a todos los niveles, el poema restituye al ser su corporalidad, biológica y terrenal, no obstante la carencia, el hambre. A menudo con ironía mordaz, lo alto y lo bajo se conjugan junto con las palabras que adquieren cuerpo y plenitud, dentro de un inteligentísimo juego intertextual que implica la alusión no solo en el título (Genette, 1989: 10)¹¹. Es el caso de la gravedad y la gracia en los siguientes versos: "¿Renuncia el ángel a sus plumas, al iris,/ a la gravedad y la gracia?". La poeta no cita a Weil, sino que hace alusión a su obra de manera irónica, paródica y provocativa; la voz de la poeta llega a ser hasta subversiva y desbocada – más desafiante por ser la de una mujer en esa época –, en los versos:

Orino tristemente sobre el mezquino fuego de
la gracia.

Cárcamo-Huechante explica la elección de palabras tan desacralizadoras después de los versos "la poesía me harta"(2007: 434) como poética de lo villano: "Lo literal, que siempre es una obsesión en la escritura vareliana, se acentúa en este verso, poniendo de relieve su renuncia a la retórica del lirismo –lo suntuario de la metáfora- y su opción por un estilo que emula el lenguaje ordinario." También explica: "Este verso mezcla melancólicamente una acción mundana del cuerpo (el acto de orinar) con una esquiva dimensión sagrada (el fuego de la gracia). Esta actitud desacralizadora, una constante en el registro de la poeta, hace colapsar ambos niveles"; así, con base en el principio del *metaxu* sigue la explicación: "generando un efecto desjerarquizador que puede asociarse con el desplazamiento descendente de la gracia en Simon Weil" (2007: 434). De hecho, Varela establece una relación continua entre el pensamiento, el cuerpo y la escritura operando una mediación en el descenso¹². Pero también el

¹¹ Cárcamo-Huechante reitera: "Es obvio que no se trata de una simple simbiosis del sujeto textual de Varela con las categorías de pensamiento y experiencia formuladas por Weil. Lo que este poema registra es un diálogo, un cruce transformativo entre el pensamiento de la autora peruana y el de la intelectual francesa, entre un impulso poético de escritura y otro de carácter místico y político-social, sin dejar de considerar sus tradiciones culturalmente diferenciadas (latinoamericana/europea)" (2007: 423; 421-434).

¹² Simon Weil propone una vía mediana del entendimiento que la poeta asume por completo en su canto villano. Se trata del "*metaxu*, un principio formativo de la existencia como ámbito de mezcla y



lenguaje precipita en lo material y así recupera su plenitud. Las necesidades primarias del cuerpo contribuyen a modular un lenguaje semiótico, evidente en la semántica corporal tanto como en el recurso de la ironía y en algunas aliteraciones. Así, este poema logra sintetizar la poética del descenso a partir del pensamiento existencialista mediante la construcción somática y semiótica del texto, lo que estoy analizando en mi propuesta hermenéutica. Los dos procesos están interrelacionados. La materialización del ser en la contingencia del tiempo es acompañada por palabras que adquieren aspectos fonéticos junto con los semánticos. También el lenguaje se hace material, porque remite a sus partes constitutivas que en la teoría semiótica nos conducen de nuevo al cuerpo, puesto que la palabra oral tiene ahí su origen (Kristeva 1974: 22-37). Por este proceso, el lenguaje recupera su corporalidad y en el texto poético se reformula; el hambre, obviamente metáfora del límite, por otro lado se vuelve experiencia de la plenitud de la palabra gracias al proceso de materialización en acto. Varela lo logra mediante los puentes metafóricos que conjugan los opuestos, donde el hambre social se complementa con el hambre en sentido existencial, es elemento verbal y lingüístico. Impregnar el texto de los elementos biológicos del cuerpo, no solamente los anatómicos, le permite una somatización de la escritura poética que implica un lenguaje semiotizado, porque ambos procesos de representación, semántica y lingüística, comparten el regreso simbólico a lo originario, según la acepción de Kristeva (1974: 101-157). La materialización ontológica y simbólica operada a través de la escritura, se cumplirá y culminará luego en *Ejercicios materiales*. Destacando el carácter desacralizador y desencantado de la poesía de Varela, en sintonía con las poéticas contemporáneas, Cárcamo-Huechante evidencia los elementos constitutivos del texto que remiten a la materialidad (2007: 436):

Su poética del movimiento descendente implica una imaginación sujeta a una economía formal de lo mínimo, donde no hay espacio para el gran vuelo retórico y la grandilocuencia de una voz monológicamente única, plena y elevada. Por el contrario, el trazo horizontal de los guiones y los fraseos paralelos abre paso a un juego ambivalente y dialógico de voces.

Esta pluralidad dialógica de voces, junto con la ambivalencia que remite a la formulación lúdica de las palabras, son propiamente los dispositivos semióticos del texto que resaltan las propiedades materiales del lenguaje poético, ya evidente en los juegos iterativos, aliterativos, anafóricos presentes en el texto que nos interesa, en los versos citados arriba (Kristeva 1974: 163-204). La repetición del verso no es casual, construye una insistencia semántica al mismo tiempo que rítmica y fonética; al resaltar la tensión por el hambre como carencia, produce un efecto paradójico y restituye al lenguaje poético su autonomía en la construcción del sentido dentro del texto. La conversación lineal es aquí suplantada por una comunicación fragmentada y

descenso" (Cárcamo Huechante 2007: 435). Véase el capítulo "Metaxu" en *La gravedad y la gracia* de Simone Weil (1991).



sincopada, de estructura reiterativa, con base no solo en la semántica sino en los sonidos de cada palabra. Así, este texto es un ejemplo del proceso de construcción del texto somático mediante un lenguaje semiótico. Por cierto, el hambre, tópico en la tradición literaria peruana, metaforiza toda carencia y angustia frente a la vida, en el cuerpo y la palabra. El existencialismo es llevado a su límite, y la poeta que asume el desafío de la verdad tan anhelado por Weil, enfrenta a quien lee con el mismo abismo, porque solamente así, con esta conciencia seca, cada ser humano puede vivir la existencia con responsabilidad, en asumir la náusea, el hambre, la finitud del cuerpo en el tiempo. Con todo, Varela no se rinde, al punto que en el poema "Malevitch en su ventana" (1996: 185) en *Ejercicios materiales*, por contraste con el hambre, afirma con rebelión:

de lo inexacto me alimento
y toda el agua de los cielos es incapaz de lavar
esta infamia y rebelde herida de tiempo que soy

polvo rebelde sí
con los cabellos de polvo desordenado
para siempre jamás por un peregrino pensamiento
persigo toda sagrada inexactitud

Con más, en el poema "Crónica" (1996: 211), en el fragmento 4, el hambre se convierte en fuente de la vida y la palabra, al escribir la poeta en plena contradicción liminar entre angustia y vitalidad, carencia y plenitud:

gran creador el hambre inventa paraísos. los cerdos y los hijos de los cerdos se
vuelven héroes. procrean, asesinan, procrean, los cerdos.
[...] ah famélicos glotones vencedores de sirenas.
¿qué dicen ellas, qué cantan en el oscuro tránsito del colon al vacío?

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

Justo el tono desacralizador e irónico rompe la unidad del discurso a nivel del contenido, en sentido formal también mediante un uso transgresivo de la puntuación y el uso de las minúsculas. La violencia expresiva hace frente a la amenaza del vacío, de la nada nihilista a la cual la poeta no sucumbe y nos invita a seguirla en esta valiente batalla. En los versos de los poemas citados, y más a lo largo del texto, se presentan de nuevo elementos materiales del lenguaje, en las apremiantes iteraciones y aliteraciones, en la aglutinación fonemática.

Varela es lúcida en asumir la contradicción de la existencia y de la palabra en su poética. Simon Weil emplea el sacrificio personal para lograr conjugar la gravedad y la



gracia, prueba el hambre y la pobreza para poder hablar de ello y ejercer un cambio social, aunque acabe aniquilada por su misma coherencia. Como no pensar en “El artista del hambre” en el cuento de Kafka, en su último libro (2003).¹³ Además, Varela dedica al escritor, con quien compartía la extrema angustia existencial, el poema “Sin fechas” en *Ejercicios materiales* (1996:193), cuyos versos se han citado ya antes, sobre la náusea. Con todo, por su lado Varela rechaza toda anorexia del lenguaje, prefiere conformarse con la única verdad posible, la aceptación del caos y de la inexactitud. Queda el hambre de la palabra absoluta, pero la poeta en asumir la imposibilidad de un gesto total en la poesía y en la vida, vuelve la carencia una indigencia necesaria, en sentido ontológico y expresivo.

Finalmente, después de la construcción de un texto somático mediante la metáfora del hambre dentro de los procesos alimenticios del cuerpo y la formulación de un lenguaje poético semiotizado, para Varela serán la fuerza de la estirpe y la profundidad del mar en sentido cosmogónico a restituir la amplitud del tiempo y del cuerpo que la vida diaria nos sustrae con violencia. Por eso el camino de la palabra material de Varela acaba en la gran obra *El libro de barro*. Ya lo había anticipado en el poema “Lección de anatomía” (Varela 1996: 203) en *Ejercicios materiales*, un texto fuertemente somático en el cual el cuerpo configura con sus partes anatómicas y su sustancia biológica el proceso de la escritura poética. Concluye, con estos versos de elevada intensidad:

Primavera de suaves gusanos agrios
como la bilis materna

más allá del dolor y del placer
la negra estirpe
el rojo presagio
la mortal victoria de la carne

Asumir la finitud, el hambre, la carencia es necesario, para Blanca Varela, con la conciencia que el tiempo y la existencia son mucho más amplios que la individual contingencia cotidiana. Justo asumir el hambre como carencia le permite dar el salto en el lenguaje, reconciliado con el cuerpo, anatómico y biológico. Dentro de esta revelación, el canto no puede ser sino villano y el tópico del hambre se convierte en una metáfora revertida.

¹³ En el cuento el protagonista es un hombre que desafía los límites del ayuno hasta convertirse en una exposición pública dentro de una jaula, como una obra de arte, para acabar finalmente en la indiferencia general en un circo, anulado por la muerte y sustituido por una pantera. En las varias interpretaciones se reconoce una metáfora de la vanidad de las artes, la hipocresía de los sistemas sociales y culturales. La carencia es existencial y el hambre una metáfora llevada al extremo en su eficacia expresiva.



BIBLIOGRAFÍA

Barrientos Silva V., 2007, "La náusea vareliana" en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps., *Nadie sabe mis cosas*, Fondo del Congreso del Perú, Lima, pp. 221-228.

Cote Botero A., 2007, "La irrealidad sensible: Ejercicios de un decir material" en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps., *Nadie sabe mis cosas*, Fondo del Congreso del Perú, Lima, pp. 127-145.

Castañón A., 2007, *Blanca Varela: la piedad incandescente*, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban comps, *Nadie sabe mis cosas*, Fondo del Congreso del Perú, Lima, pp. 85-96.

Cárcamo-Huechante L., 2007, *Una poética del descenso: mezcla y conversación en Blanca Varela*, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban comps, *Nadie sabe mis cosas*, Fondo del Congreso del Perú, Lima.

Donat M., 2010, *Una poética del cuerpo en Blanca Varela y Alejandra Pizarnik*, tesis de doctorado UNAM, México.

Dreyfus M., Silva Santisteban R. (eds.), 2007, *Nadie sabe mis cosas*, Fondo del Congreso del Perú, Lima.

Ferrari A., 1986, "Varela: explorando los 'bordes espeluznantes'", *Hueso Húmero* 21, pp. 134-143.

Gazzolo A.M., 2007, "Blanca Varela: más allá del dolor y del placer" Dreyfus M., Silva Santisteban R. (eds.), *Nadie sabe mis cosas*, Fondo del Congreso del Perú, Lima, pp. 73-83.

Genette G., 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

González Vigil R., "Blanca Varela: cantar de ciegos". *El dominical. El Comercio*, Lima, 19 de noviembre de 1978, p. 17.

Kafka F., 2003, *El libro del hambre*, Editorial Sirpus, Madrid.

Kristeva J., 1974, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris.

Martos M., 1993, "La generación del cincuenta" *Documentos de Literatura I*, Lima, pp. 9-24.

Muñoz Carrasco O., 2007, *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Ortega C., 1994, "Introducción" en Simon Weil, *La gravedad y la gracia*, Editorial Trotta, Madrid.

Paoli R., 2007, "Una visión lúcida y desencantada" en Dreyfus M., Silva Santisteban R. (eds.), *Nadie sabe mis cosas*, Fondo del Congreso del Perú, Lima, pp. 47-53.

Sartre J.P., 1966 [1943], *El ser y la nada*, trad. de Juan Valmar, Losada, Buenos Aires.



Sartre J.P., 1999 [1945], *El existencialismo es un humanismo*, trad. de Victoria Praci de Fernández, Edhasa, Barcelona.

Sartre J.P., 1975, *La náusea*, Losada, Buenos Aires.

Sobrevilla D., 2007, "La poesía como experiencia. Una primera mirada a la *Poesía reunida 1949-1983* de Blanca Varela" en Dreyfus M., Silva Santisteban R. (eds.), *Nadie sabe mis cosas*, Fondo del Congreso del Perú, Lima, pp. 55-71.

Vallejo C., 1995, *Obra poética completa*, Alianza Tres, Madrid

Varela B., 1996, *Canto villano*, fce, México.

Varela B., 1999, *Concierto animal*, Peisa, Valencia.

Varela B., 2002, *Falso Teclado*, en *Donde todo termina abre las alas: poesía reunida*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Weil S., 1991 [1947], *La gravedad y la gracia*, Jus, México.

Weisz G., 1998, *Dioses de la peste*, Siglo xxi, México.

Mara Donat, graduada con Mención Honorífica (septiembre 2010) en el doctorado en letras de la Universidad Nacional Autónoma de México –UNAM–, donde también se tituló con "Mención Honorífica" (julio 2006) en la Maestría en Letras –Literatura Latinoamericana–, licenciada en Lenguas y literaturas extranjeras en la Universidad de Udine en Italia en 1999. Participa a varios congresos en Italia y México y publica en revistas académica y especializada en Italia y en América Latina. Tiene en activo algunos ensayos sobre Syria Poletti, sobre Octavio Paz, sobre la poesía de las Madres de Plaza de Mayo, sobre la poesía latinoamericana y la narrativa del exilio. Investiga sobre la corporalidad en la poesía. Se ocupa de traducción, también inversa, con algunas obras publicadas en revistas y en libro (Andrea Zanzotto). Tuvo un contrato temporáneo de docencia de lengua española en la Universidad de Udine, en Italia (2010).

donatm71@gmail.com