



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TEMA:

**Dios y la carne en los poemarios *Ejercicios materiales* y *Libro de barro*
de Blanca Varela**

AUTORA:

Anahí Concari Tapia

**Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN
LITERATURA Y COMUNICACIÓN**

TUTORA:

Ojeda Franco, Mónica

Guayaquil, Ecuador

24 de agosto del 2016



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA Y
COMUNICACIÓN

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por, Concari Tapia Anahí como requerimiento para la obtención del Título de Licenciada en Comunicación Social con mención en Literatura.

TUTORA

f. _____
Ojeda Franco Mónica

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Luna Mejía, Efraín

Guayaquil, a los 24 días del mes de agosto del año 2016



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA Y
COMUNICACIÓN

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Concari Tapia Anahí

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Dios y la carne en los poemarios *Ejercicios materiales* y *Libro de barro* de Blanca Varela**, previo a la obtención del Título de **Licenciada en Comunicación Social con mención en Literatura y Comunicación**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 24 días del mes de agosto del año 2016

AUTORA

f. _____
Concari Tapia Anahí



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA Y
COMUNICACIÓN**

AUTORIZACIÓN

Yo, Concari Tapia Anahí

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Dios y la carne en los poemarios *Ejercicios materiales* y *Libro de barro* de Blanca Varela**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 24 días del mes de agosto del año 2016

LA AUTORA:

f. _____
Concari Tapia Anahí



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA Y
COMUNICACIÓN

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____
MÓNICA OJEDA FRANCO
TUTOR

f. _____
EFRAÍN LUNA MEJÍA
DIRECTOR DE CARRERA

f. _____
SONIA YÁNEZ
COORDINADOR DEL ÁREA



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA Y
COMUNICACIÓN**

CALIFICACIÓN

MÓNICA OJEDA FRANCO
TUTOR

ÍNDICE

Palabras clave.....	2
1. Introducción.....	3
2. Otros autores sobre Blanca Varela.....	7
3. Sobre <i>Ejercicios materiales</i> y <i>Libro de Barro</i>	12
4. La carne y dios.....	13
5. Las sensaciones y la vista.....	21
5. 1 El dolor.....	21
5.1.1 El dolor en <i>Ejercicios materiales</i>	21
5.1.2 El dolor en <i>Libro de barro</i>	23
5.2 La vista.....	24
5.3 El oído.....	27
6. La muerte.....	28
7. Conclusión.....	32

RESUMEN

Los poemarios *Ejercicios materiales* y *Libro de barro* de la poeta Blanca Varela abordan la materialidad y la inmaterialidad a través de los conceptos de dios y la carne. De esta dualidad se desprende un análisis de la poesía de Varela que busca desentrañar su entendimiento lírico del cuerpo y de lo intangible como una reflexión de lo precario y de lo trascendente. Además, el análisis de esta dualidad pretende esbozar una interpretación del significado de dios y la carne, en ambos poemarios, como símbolos que representan diferentes miradas sobre el conocimiento y la experiencia poética.

ABSTRACT

The poetry books *Ejercicios materiales* y *Libro de barro* of the poet Blanca Varela address materiality and immateriality through the concepts of God and the flesh. From this duality follows an analysis of Varela's poetry that seeks to unravel her lyrical understanding of the body and the intangible as a reflection of the precarious and the transcendent. In addition, an analysis of this duality aims to outline an interpretation of the meaning of god and flesh, in both poetry books, as symbols representing different perspectives on knowledge and poetic experience .

Palabras clave

Blanca Varela, *Ejercicios materiales*, *Libro de barro*, dios y la carne, la muerte, sentidos, materialidad e inmaterialidad.

Dios y la carne en los poemarios *Ejercicios materiales* y *Libro de barro* de Blanca Varela

1. Introducción

No existe una lectura de poesía que no sea creación. La dilatación de sentido entre significantes permite crear una lectura única y nueva para cada experiencia lectora. Me interesa saber cómo logra la poeta ser conmovedora, llena de significado personal, para tantas y distintas experiencias de lectura. De alguna manera, Varela encuentra un patrón. Su verdad es personal y ha penetrado tan profundamente en sí misma, que llega a la esencia de lo humano y termina hablando de algo con lo que todos podemos relacionarnos.

Escogí analizar la poesía de Blanca Varela para este trabajo de titulación puesto que vi en ella alguien que logró hacer un discurso poético que llega al inconsciente colectivo y lo transforma en emoción privada y viceversa. Intentaré adentrarme en su universo poético y extraer de él afirmaciones relacionables para todo lector de esta autora.

Mi primera lectura de Varela cambió para centrarse en dos aspectos que actúan en contraste dentro de los poemarios que elegí: dios y la carne. Los temas de su poesía me resultaban mucho más personales, pero una lectura que revisaba lo material y lo inmaterial me reveló otras temáticas y sentidos en sus poemas.

El tema de la carne es recurrente en toda su poesía, pero los poemarios *Ejercicios materiales* (1993) y *El libro de barro* (1993) mencionan reiteradamente esta palabra y también palabras con el mismo campo semántico, es decir, todo lo que tiene que ver con lo corporal y lo carnal. Pero así mismo encontramos en su poesía una constante referencia a la divinidad incorpórea o a una espiritualidad con imágenes de luz, lo que

produce un concepto de dualidad en su voz. Nos adentraremos en cómo convergen y conviven estos dos conceptos, por ejemplo, a través del uso de figuras como la sinestesia para lograr relacionar lo material y lo inmaterial.

Antes de entrar en un análisis detallado de esta temática me gustaría ejemplificar esto con una cita del poema "Tenera acosada por los tábanos", de *Ejercicios materiales*, para mejor entendimiento del lector: "sólo recuerdo al animal más tierno/ llevando a cuestas/ como otra piel/ aquel halo de sucia luz" (p.175). Aquí tenemos los dos campos semánticos mencionados: la carne, la piel y lo divino o luminoso. Por medio de un símil la piel se convierte en luz. Dentro del mismo poema (y no solo este) podemos encontrar muchos más juegos de antítesis del mismo tipo, como "tras la legaña me deslumbró el milagro mortecino". Otra vez con la luz deslumbradora y el milagro conjugados con el cuerpo, es decir, la legaña y lo mortecino. "Convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo", dice la poeta en los primeros versos de su poema "Ejercicios materiales". Eso es lo que logra exactamente a través del lenguaje poético. La palabra es ese cuchillo que abre y eleva al ser sin rasgar la carne.

Los capítulos 5 y 6, que continúan el hilo temático que estamos analizando, revisan los sentidos y la muerte que se desprenden de la carne y Dios respectivamente. La comunicación entre capítulos y temas está implícita en un trabajo como este que intenta interpretar y desenredar las líneas tópicas del poemario. La muerte, por ejemplo, está en permanente diálogo tanto con lo material como con lo inmaterial.

La poesía de Varela parece no estar consciente de disponer de los elementos poéticos con una intención previa, no se nota calculada para provocar tal o cual reacción en el lector y, según la misma Blanca Varela, esto es así: "Es un proceso más allá de la razón, si razono me aleja" (1986). Sus poemas son un buceo que toma las palabras de un mar propio y conocido que se reorganiza para hacer nuevos poemas, pero manteniendo

una misma materia prima. Un análisis que asuma que cada parte fue pensada y puesta con una intención clara no es el objetivo. Sin embargo, existe una crítica literaria que propone una conciencia de la sintaxis y del desarrollo de ideas dentro del poema que llega a ser muy útil para una lectura enriquecedora. Aunque esta no haya sido intencional por parte del autor del poema, Terry Eagleton afirma que se puede hacer una lectura objetiva si es que los lectores pueden estar de acuerdo con la aseveración que el crítico halle en el poema (p. 12, 2010).

Además, Eagleton resulta útil para no caer en los vicios de la crítica literaria, como confusiones en la relación entre forma y contenido, y tener pendiente la línea entre lo objetivo y subjetivo de la labor crítica. Nos lleva a revisar minuciosamente la poesía, interpretando aspectos como la intensidad, tono, altura, volumen, cadencia, textura (sonoridad), sintaxis gramática y puntuación, ambigüedad, etc. Apunta a un análisis crítico detallado, minucioso y nos revela epítetos adecuados para la descripción de los versos, apreciando su efecto en los lectores como fibroso, fanfarrón, oblicuo, desafiante, denso, etc. Para Eagleton, la lectura de un poema no tiene por qué ser discutida como subjetiva ni objetiva. La emoción que sentimos tan propia como lectores es aprendida socialmente y, a pesar de que no se encuentre objetivamente en la página, se produce en los lectores de manera más o menos consistente. A lo que sí llama la atención, es al hecho de que el material de la poesía es el lenguaje, y al hacer un análisis desde el mismo lenguaje nace la paradoja lingüística muy bien explicada por el lingüista peruano Mario Montalbetti: “Es como salir a buscar a un ladrón en una cuadrilla que contiene al mismo ladrón” (2011). Esto siempre es un problema para quienes trabajamos analizando el lenguaje, pero Eagleton nos lo metaforiza con la enfermedad, el cuerpo como poema que, al estar enfermo (analizado), toma conciencia de sí mismo, entonces volvemos a notar nuestros cuerpos y podemos renombrarlos. Debemos encontrar un equilibrio en la interpretación de los poemas. Nuestra lectura no puede ser demasiado cerrada de modo que termine por asfixiar al poema y secándolo de su

natural plurisignificación. Como dice Montalbetti en su texto “Defensa del poema como aberración significativa”: “Los versos que apreciamos, los versos con los que nos deleitamos, aquellos con los que a fin de cuentas nos quedamos, contienen siempre un resto indomesticado” (p.58). Si intentamos dar una respuesta aislada sobre cuál es el significado del poema, terminaremos por reducirlo en lugar de expandirlo para el lector. Por la tanto esta lectura, aunque sigue los parámetros de Eagleton, toma en cuenta a Montalbetti y no se considera una única lectura, sino que interpreta las reiteradas menciones a la carne y dios e intenta desentrañar una categoría que se ha convertido en símbolo.

Con estas directrices podemos acercarnos una vez más a “Ternera acosada por los tábanos” para reconocer características de esta voz que empieza con una afirmación. El poema nos va a describir a esta ternera avistada, asumimos en un área rural, pero esto no es importante. Evidentemente no será una descripción de corte objetivo-científico, sino una interpretación de esta imagen. Las preguntas retóricas de si tenía ojos, nariz, oídos, boca, pies, cabeza, extremidades, nos dicen que esto no es lo importante en la descripción, además acercan al animal a una figura antropomórfica. Lo que recuerda la voz lírica es el cansancio y la melancolía del animal. Las moscas que la acosan encarnan la muerte cercana. Los cuartetos enmarcan la descripción, mientras que los versos sueltos dan duras interpretaciones: “era tierra ajena y la carne de nadie”, “¿era una niña un animal una idea?” (p.175). Notemos que no hay puntuación entre estas definiciones como en “la víspera el instinto la mirada” (p.175), una característica de Varela para agolpar en un verso las distintas impresiones que le causa el sujeto del poema y haciendo de esto su forma de trabajar la descripción poética, añadiéndole además un ritmo rápido a la voz y una sensación de fluidez y naturalidad, casi descuido para escoger las palabras, como si fueran las primeras que llegan a su mente. A pesar de eso el tono es lúgubre y reflexivo, lo cual le da más oscuridad, pues parece ser que esta voz poética es naturalmente lúgubre y pesimista. Como mucha de la poesía de Varela es

conversacional, parece dirigirse a otro y nos imaginamos ese volumen en su voz, aunque el sinnúmero de sustantivos metaforizados la mantienen en el lenguaje poético.

2. Otros autores sobre Blanca Varela

Antes de adentrarnos en un análisis sobre nuestro tema y su poesía es necesario recurrir a otras voces que se refieran a nuestra autora. Aunque fue una poeta que poco se preocupó en publicar, que fue casi empujada por sus amigos a hacerlo –recuerda el poeta mexicano Octavio Paz (2007)– y a aceptar entrevistas, apariciones en televisión, recibir reconocimientos y de más actividades que alimentan a la popularidad de los poetas, se ha convertido en una autora de culto. Por lo tanto, la ensayística literaria sobre esta autora es extensa. Estos estudios son más bien tardíos, pero en ellos encontramos muchos tipos de abordajes. Uno de los más peculiares es el del poeta Antonio Gamoneda, a quien le encomendaron el epílogo de la antología *Donde todo termina abre las alas* (2001) de Varela, y el resultado atípico de este trabajo es una conversación poética en la que interroga a la autora sobre las preguntas implícitas en sus poemas. Sobre “Las cosas que digo son ciertas” dice:

¿Viste tú el alma del caballo, su dentadura en el rocío?

Hay un caballo disecado en mi corazón.

Viene de las tinieblas carcelarias, es el padre de

Los que en mi infancia aprendieron a llorar.

¿Quién tortura en tu país a los caballos? (p. 269, 2001)

Este diálogo continúa y en él reconocemos la pasión y el miedo con el que dice enfrentarse a la lectura de Varela. Otro poeta, quien escribió el prólogo de su primer poemario, es el ya mencionado Octavio Paz. De una Varela primeriza dice: “Blanca Varela es una 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”(2007). Desde su prólogo, Paz vislumbra el nacimiento de una nueva voz en la poesía, una voz que no encaja en las categorías por encontrarse en la vanguardia del arte y a la que los nombres anteriores como el “surrealismo” le quedan cortos. Estos y otros ensayos y análisis se recogen en el libro editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santiesteban, *Nadie sabe mis cosas*. Este libro de 2007 apareció como una necesidad para el estudio de la literatura de Varela y esencial para conocerla, ya que recoge en más de quinientas páginas una biografía detallada, fotos y los trabajos más importantes que se han escrito sobre ella. De otros ensayos y análisis primero debo resaltar que quienes hablan de la poesía de Blanca Varela encuentran en ella una vasta profundidad casi indefinible o experiencia filosófica. En palabras de Adolfo Castañón: “Encierra una suerte de oscura grandeza” (p.19 2001), dice comentando lo que produce en el lector su poema “Tenera acosada por los tábanos”. Esta experiencia lectora se convierte en apreciación de la cualidad de sus imágenes para luego convertirse en una resolución de incógnitas sobre los temas recurrentes de los que comentar y hacer análisis. Además metaforizan sus recursos para explicarlos mejor, como el mecanismo de la cámara fotográfica que utiliza María Auxiliadora Balladares para explicar el claroscuro, o el fotógrafo que retrata la austeridad con un lente sofisticado, como menciona Adolfo Castañón, para describir la “desnudez” (otra metáfora) de su poesía. Debemos rescatar esto porque para hablar de poesía, en reiteradas ocasiones, sobre todo tratándose de una poesía densa, el lenguaje literal no alcanza para expresar la idea del verso y terminamos utilizando los mismos recursos de la poesía para explicarnos mejor, es decir, el lenguaje figurado. La profundidad inefable se explica solo con lenguaje metafórico. En todo caso, en los ensayos sobre Blanca Varela se habla mucho de los juegos de luz y oscuridad, de las relaciones con la pintura y del bestiario. Dentro de su universo literario es imposible no notar que estos campos semánticos resurgen en muchos de sus poemas, pero no son sus temas en sí. Su poesía parte de una indagación o un preguntarse a uno mismo sobre el

hombre y su lugar en el mundo y para esto utiliza a los animales, la luz, la sombra, etc. Como dice Paolo Astorga: “En la poesía de Varela, el sujeto jamás se define de manera concreta, sino que trata de esconderse detrás de otros simbólicos” (2008).

El tema de la carne y dios también ha sido recurrente en los ensayos sobre Varela. Es interesante cómo incluso en los abordajes de otros temas o poemarios de esta poeta se encuentran repetidamente las palabras carnal, carne y de más asociaciones al cuerpo, ya que son parte importante del léxico que la misma autora utiliza. Directamente del tema habla Olga Muñoz en su ensayo *Apariciones y desapariciones del cuerpo en la poesía de Blanca Varela* (2007) que plantea a *Ejercicios materiales* como un poemario en el que el cuerpo es observado para comprender la esencia del ser y, hablando de la referencia que hay en el título a *Ejercicios espirituales* de José Ignacio de Loyola, dice: “El sujeto textual no intenta fundirse con lo divino en busca de un conocimiento superior, sino más bien abismarse en la materia para comprender la condición precaria y huérfana del hombre” (2007). Intentaremos, por lo tanto, que nuestro tema recaiga más en un análisis directo de los versos y resignificar así la obra de Varela para no caer en un análisis repetido.

El bestiario de Varela es uno de los análisis más recurrentes de su poesía. Desde sus primeros trabajos, y en adelante, nombra un sinnúmero de animales como monos, peces, gatos, mariposas, lobos, roedores, tortugas, moscas, ratas, pijos, caimanes, ostras, luciérnagas, simios y aves en general o haciendo énfasis en el cuervo, el papagayo, la gaviota, el pingüino y el gallo. Los poemas, además, presentan otros elementos naturales como nidos, plantas, flores, frutos, sol, luna, playa, mar, etc. Esta recurrencia refleja un gusto. La visión que forma su poesía contiene una aprehensión de la naturaleza. Hay otros animales como vacas, caballos, perros, arañas, etc., que tienen un lugar especial por ser reiterados y, por lo tanto, significativos en su poesía. A la vaca y al perro los convierte en temas o sujetos del

poema, aunque igualmente asociados a sentimientos humanos como el deseo o reflexiones sobre la muerte. Además, considero a los ángeles como parte de este bestiario por ser criaturas míticas que aparecen constantemente y que la acompañan. Los animales dejan de ser recurrentes en su poemario *Luz de día* (1963), en el que su voz pasa a ser la de una narrativa alegórica. Hay una mención a una “manada invisible” y a los “pájaros en la frente” en sus versos, pero no mucho más. Sin embargo se retoman posteriormente con la misma recurrencia. En una entrevista para la televisión peruana, hablando de *Libro de barro*, Varela dice que ha terminado con ese mundo animal que la perseguía. (1993). Quienes estudian este tema revisan *Concierto animal* (1999) por obvias razones, pero toda su poesía está cargada de animales. Al ser inquirida sobre el tema, en la misma entrevista, Varela responde: “No me gustan los animales pero me identifico con ellos, es más que eso, los amo” (1993). Sobre esto, Astoroga traduce este tema como la preocupación humana de Varela que se manifiesta en la observación de los hombres como animales.

El tema de la pintura se manifiesta principalmente en el uso de colores. Podemos decir que Varela conoce mucho sobre pintura porque nombra a Picasso, Rubens, Malevich, en sus poemas y los trata con pasión. Me refiero especialmente a “Malevitch en su ventana”, en el que podemos sentir en la voz lírica un vínculo y preocupación por el arte pictórico al intentar resignificar el enigmático cuadro de Malevich. Además, su matrimonio con el pintor Fernando Szyszlo contribuyó a este imaginario, pero estas menciones no son tan recurrentes como para ser la única razón de que se le asocie a la pintura. Debemos darnos cuenta de que los nombres propios aparecen en otras ocasiones siempre apuntando a la alta cultura como en su poema “Conversación con Simone Weil”, en el que incluye a Bach, y otros como “Oyendo a Billie Holiday” y “Monsieur Monod no sabe cantar.” También aparecen Kafka, Van Gogh, Dickinson, dándonos a entender que se encuentra siempre en diálogo con otras artes e interesada por poetizar en este diálogo. Varela utiliza colores frecuentemente para metaforizar.

Podemos decir que en algunos poemas son símbolos privados de la autora que colorea de celeste a los cerdos o de rojo y negro a la memoria. Otra asociación a la pintura son las imágenes visuales tan potentes, creativas y originales que parecen estar pintando un cuadro en la mente del lector. Este tema está asociado a la luz y sombra que hay en Varela. Las imágenes de luz y oscuridad están siempre presentes. María Auxiliadora Balladares explora este tema y concluye que esta es una autora de contrastes: “La obra poética de Blanca Varela está atravesada por la imagen primigenia del claroscuro, por la paradoja” (p.18, 2015). La llama la más grande de sus obsesiones poéticas. Una observación que tiene un punto afín a la nuestro tema que se basa en la dualidad entre la carne y dios.

Ejercicios materiales y *Libro de barro* son publicados en 1993. Aparecen los dos con meses de distancia, después de un relativo silencio de quince años tras la publicación de *Canto Villano* (1978). Para esta época ya está radicada otra vez en Perú y tiene 67 años. Es, por lo tanto, una poesía madura y no ha sido una publicación apresurada siguiendo con la costumbre de nuestra autora. Adolfo Castañón nos dice: “*Ejercicios materiales* recoge una serie de poemas escritos en 1991. Es, como el *Libro de barro*, una obra cerrada, figura autosuficiente” (p.32, 1996). Varela dice que *Libro de barro* debe leerse completo. Entonces estas son obras pensadas como una totalidad, poemarios conceptuales podríamos decir, en el que la intención de la autora es que se lea como una sola pieza de arte. La voz poética de Blanca Varela se ha mantenido similar a lo largo de toda su carrera. Su característica es la parquedad al momento de hablar y el no explicarse demasiado. En palabras de la autora: “No quiero traicionar con frases de más” (1993). Los temas analizados se encuentran en todos sus poemarios en mayor o menor medida, pero la esencia es la misma: una agresividad contenida. De los dos poemarios que voy a analizar, el tono de *Libro de barro* se nota mucho menos involucrado con esta actitud mordaz. Aunque igualmente existe mucho criticismo, es distante para expresarlo, como una isla o como alguien sentado frente al mar (que fue el escenario de escritura

de este poemario). En *Valses y otras falsas confesiones* (1972) añade versos en otros idiomas como el inglés y el francés y desde *Luz de día*, fragmentos narrativos, pero siempre vemos los mismos significantes reorganizados desde una voz preocupada, herida, decidida a decir.

En Blanca Varela no es importante el acontecimiento exterior o el motivo que provoca o induce a escribir poesía, sino el caos interno del flujo de pensamiento o experiencia que provoca dicho acontecimiento. Es una excusa para empezar la comunicación poética y artística con el lector, que busca ávidamente su propia voz y pensamiento en esta poesía.

3. Sobre *Ejercicios materiales* y *Libro de Barro*

Ejercicios materiales está compuesto de 13 poemas. No es un poemario extenso, sin embargo, el contenido nos parece inagotable en interpretaciones. Es difícil definir un tema para todo el poemario ya que Varela no deja claro cuál es el tema de sus poemas y, recurrentemente, sus versos son indescifrables e intraducibles al lenguaje literal. Es, por lo tanto, un lenguaje de metáforas abiertas en que el objeto real es imposible de definir. Sin embargo, hay unos poemas más directos que otros, por ejemplo, "Casa de cuervos", en donde la voz le habla al hijo que se aleja del hogar, pero sus demás trabajos poéticos giran en torno a grandes temas que son difíciles de aterrizar a la cotidianidad como la muerte, el recuerdo o el dolor y, en general, sentimientos oscuros. Sus lectores tienen la opción de encontrar estas líneas o inventar una lectura propia en que el lenguaje metafórico se ajuste a su propuesta de lectura privada. También podemos decir de *Ejercicios materiales* que no es un poemario que busque hablar de lo bello, sino que señala ferozmente al hombre, al mundo y a dios sin condescendencia para increparlos. La voz también se expone a si misma al cuestionamiento. Al fin del día habla de la naturaleza del ser, que le resulta oscura. De aquí que se perciba como una poesía pesimista. Debo decir que veo en este poemario un espíritu similar al de la poesía de Baudelaire, por

ser elocuente, confrontadora y dura tanto con el ser humano como con dios. Encontramos en él imágenes violentas que presentan al cuerpo dolido y violentado, como cuando la voz expresa: “Defenderse de la carne con un hacha”, “incendia gargantas”, “nudo de carne”, “atadillo de nervios”, “clavar una mosca/ con un solo golpe de hierro”, “agua amaga en la boca”, “miembros mutilados”, “espinas de sangre en el ojo de la rosa”, “a palos los mataré”, “garfio carnicero” o “bilis materna”. El tema de la carne y dios, que es la principal preocupación de este trabajo, sostiene el peso de este poemario porque en su recurrencia nos permite el estudio de la dualidad entre lo material y lo intangible.

Libro de barro tiene 23 poemas sin título. La disposición de los versos es más parecida a la de la narrativa que a la del poema tradicional aunque encontramos el mismo léxico vareliano que se repite y reorganiza. Las metáforas se mantienen abiertas, al igual que su estilo de poetizar, mostrando una voz segura y fluida en la elección de palabras. Pero este poemario es menos crudo en sus imágenes que el anterior y la voz se siente menos violenta: si hay dolor, este se refiere generalmente a la naturaleza (“campo agoniza”, “estrellas crucificadas”, “silencio rasgado en la oscuridad”, “sílex castigado llora”). El papel de la carne es mucho menor, ya no hay un trabajo del cuerpo tan importante como en *Ejercicios materiales*, pero sigue constante la referencia y el discurso en torno a la idea de dios.

4. La carne y dios

En esta poesía se habla de todo tipo de contrastes. Varela enfrenta a la vida y a la muerte, a la luz y a la oscuridad, al olvido y al recuerdo, al dolor y al placer, al silencio y a la música, a la duda y a la certeza, etc. Construye una poesía de la dualidad opositiva. Nuestras categorías carne y dios, otra de sus dicotomías, pueden ser el tema central de *Ejercicios Materiales*. La carne, la piel, los órganos, son mencionados directamente en repetidas ocasiones. El cuerpo vareliano no es solo sujeto de poesía sino también un

lugar. Podríamos llamarlo el cronotopo de *Ejercicios Materiales* por ser el espacio y hábitat de la poesía. Como ya mencionamos, el título de *Ejercicios Materiales* es una referencia al libro *Ejercicios espirituales* de José Ignacio de Loyola, pero Varela avanza por un camino contrario al del autor español. Para ella, el camino ascendente a la espiritualidad o realización del ser no es la negación o mitigación de la materia sino su reconocimiento pleno. Esta espiritualidad debe ser puesta entre comillas puesto que paradójicamente su concepto de espiritualidad es materialista. Asumiendo el cuerpo humano y nuestra materialidad logramos afirmar la existencia aunque no trascender. No hay indicios de creencia en una vida posterior a la muerte en Varela; se ve en estos poemas a la posteridad desde una perspectiva pragmática. Simplemente no hay nada más allá del cuerpo y de la vida humana que no sea el recuerdo de uno en los otros o la descendencia biológica. Esto no quiere decir que no exista nostalgia y necesidad de creencia o que no exista algo más grande que el ser humano, algo incomprensible, que en este caso podría ser el arte, ya que este sí trasciende a la muerte de su creador. Aunque la poesía de Varela es polisémica y abstracta a primera vista, en mi análisis, que proviene de seguir de cerca la pista a las menciones directas sobre dios y la carne, he descubierto que estas palabras evidencian una línea de pensamiento rastreable que, a su vez, arroja una luz sobre el significado o la temática del poema. Sin embargo, seguimos a Montalbetti y no queremos dejar esta como una interpretación cerrada sino solo como el seguimiento de una posible línea de lectura.

Si no hay vida posterior y no hay paraíso ni cielo, entonces tampoco hay dios, quien ha prometido vida después de la muerte. El dios en *Ejercicios materiales* y *Libro de barro* aparece siempre en minúsculas y en un contexto en el que es cuestionado y reducido. Se habla de dios pero no de la vida posterior, por eso este no puede ser el dios que los judeocristianos adoran, ya que no es un dios todo poderoso, y la voz no lo idolatra, como es obligatorio dentro del contexto religioso, pero si llegara a ser el mismo, en Varela recibe otro trato. Varela dice: “He tratado de humanizar a dios, lo trato

como un igual, en algún momento, lo increpo” (1986). Aunque ella es atea, le habla a dios como reclamando un padre, un todo protector. A continuación analizaremos los poemas en los que mejor puede leerse la presencia de dios y la carne para comprender cómo funcionan ambas categorías en su poesía.

En “Malevitch en su ventana” es posible entrever la ausencia de un dios todopoderoso. Al inicio la voz poética se describe engañada por el sol que le ha prometido la eternidad: “Oh mon maitre/ me has engañado como el sol a sus criaturas/ prometiéndome un día eterno, todos los días” (p.167), un verso muy simbólico ya que Varela toma al sol, que es una deidad por excelencia en varias culturas como la incaica, por ejemplo. Más adelante continua con: “voz arrojada del paraíso”(p.167) un verso alusivo a la expulsión de Adán y Eva del Edén. La voz poética también ha sido desterrada del paraíso y dice: “No compro la muerte con nombre de pez/ ni es cierto que bajo su escama mortecina/ dios nos contempla” (p.168). Se niega el poder de dios, sin embargo, la lucha contra la luz o la inmaterialidad representa un conflicto: “flamante cuerpo en pugna con el sol” (p.168).

En “Casa de cuervos”, que se puede tomar como un poema en el que la voz poética transfiere sus conocimientos o explica la vida y la maternidad al hijo, dice: “hasta ese torpe gris que es despertar/ en la gran palma de dios/ calva vacía sin extremos/ y allí te encuentras/ sola y perdida en tu alma/ sin más obstáculo que tu cuerpo/ sin más puerta que tu cuerpo” (p.171). Encontramos otra vez esta sensación de desahucio al colocarse sobre un dios que es gran vacío . Se evoca una imagen de grandeza, pero no poder, algo parecido a un erial inerte. Y aquí el papel del cuerpo es doble, es portal que puede impedir o permitir el paso, pero al ser portal predomina la posibilidad del paso. Es decir que afirma nuestra idea inicial de reconocimiento del cuerpo para trascender. La inmaterialidad del alma también se puede habitar, por lo tanto, hay un cruce entre ambas y se repite cuando dice: “encarnación de mi amor” (p.171), que es encarnar lo

abstracto. Este poema tiene un tratamiento del cuerpo especial ya que habla de la maternidad y esto representa un cuerpo habitado por otro. Sus últimos versos son claros y nostálgicamente poderosos al respecto: “otra vez esta casa vacía/ que es mi cuerpo/ a donde no has de volver” (p.172).

“Se nos ha advertido que el cielo es mudo” (p.174) manifiesta su poema “Sin fecha”, otra vez hablándonos del dios ausente. Sin embargo, el poema dice que debemos protegernos del incendio, del demonio, de dios, del espíritu y de la carne con un hacha: “Defenderse del incendio con un hacha. Del demonio con/ un hacha, de dios con un hacha./ Del espíritu y la carne con un hacha” (p.174). El hacha, además de ser una forma sumamente violenta de defensa, ubica en una sola categoría a ideas que planteábamos contrarias. En este poema ni materialidad ni inmaterialidad son respuestas deseadas. Tanto lo físico como metafísico son amenazas para la voz. Puede ser de un tono más oscuro que los demás poemas y llega a ser escatológico: “Tal vez, tal vez la estancada eternidad que algún alma ino-/ cente confunde con su propio excremento” (p.174). Confundir la eternidad del alma, que debe ser limpia y pura, con el excremento supone un fuerte alejamiento de la tradición cristiana, casi una asociación blasfema. Además esta inocencia supone ignorancia. La voz poética tantea entre la oscuridad y en esa situación, ni el alma ni la carne logran ser luz.

En “Ejercicios materiales” dios es “matarife”, el que provee la muerte: “el divino con parsimonia de verdugo” (p.178). Varela le concede a dios ese rol y no otro. Nos encontramos en la mano, pero hemos caído en su “agujereada faltriquera” (p.177). Resulta una figura semipoderosa en lugar de todopoderosa. El cuerpo que se entrega a este dios está retorcido: “atadillo de nervios” (p.178), “nudo de carne saltarina” (p.177), “estremecida extremidad” (p.177), mas el cuerpo es un camino para ascender y se demuestra en varios versos: “conoce la felicidad de penetrarse a si mismo” (p.177), “conocerse para poder olvidarse” (p.177), “retiro en el arca interior” (p.179) y la más evidente: la alegoría del ojo-vagina a la que llama “el

ascenso a la santidad/ el lugar de los hechos” (p.179). En este poema hay una espiritualidad o santidad relacionada a la pureza del agua por ser inodora, incolora e insípida que habita el “ánima lograda” (p.179) pero viene solo luego de penetrar nuestro propio cuerpo, cuando logramos entender la palabra, conocer, y nuestros orificios quedan protegidos e intactos por estar nosotros completos en nuestro ser. Este poema da el nombre al libro y es esencial para entender el concepto de dios y carne. Propone que la carne es el lugar donde habita el ser y penetrarlo es entender. Seguimos estando en la mano de dios o a merced de dios porque dios es conceptualizado como la muerte, que es algo más grande que el hombre. Podemos leer en: “Entonces/ no antes ni después/ se empieza a hablar con lengua de ángel/ y la palabra se torna digerible/ y es amable el silbo de los aires/ que brotan quedamente y circulan por nuestros puros orificios terrenales/ protegidos e intactos, bajo el vellón sin mácula del divino cordero/ santa molleja/ santa/ viciada/ redimida letrina” (p.179), que el entendimiento, representado en la palabra digerible se vuelve material hasta terminar en la “redimida letrina”. Otra vez se relacionando lo etéreo con lo sucio.

“Ideas elevadas” es el poema que más evidencia la pequeñez del dios vareliano: “tuve a dios bajo el martillo” (p.180) es decir que ha sido juzgado.

sobre una escalera/ tuve a dios bajo el martillo/ combinación divina/ el blanco el negro y el rojo de la sangre redentora/ recién derramada/ el crimen nos salva en estos trances/ que nos obligan a/ trepar hasta el último peldaño/ el vértigo nos acerca/ la oscuridad nos protege/ estamos cada vez más próximos/ 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/ iluminación o ceguera/ clavar una mosca/ con un solo golpe de hierro/ en la pared más blanca (p.180)

Lo califica de aplastable, perecible, digerible. Es constante la idea de que está bajo el poder de la voz poética. Su enigmático verso: “tenemos la lengua dura los devoradores de dios” (p.180) hermana a la voz con otros seres y, en general, hay una sensación de colectivo enfrentado a dios o a la calamidad que cae contra la humanidad: “el vértigo nos acerca/ la oscuridad

nos protege/ estamos cada vez más próximos” (p.180). El cuerpo aparece en sus partes (pelos, uñas, lengua), por lo tanto es un dios terrenal, pero está implícita la violencia al cuerpo al hablar de crimen y sangre recién derramada. El poema termina con una potente imagen de violencia, poder y muerte como algo a la vez insignificante. Si en “Ejercicios materiales” la trascendencia estaba en penetrarse, aquí está en el sacrificio de sangre, es decir a través del crimen.

En “Crónica” hay un cambio en la caracterización de la deidad. La descripción de una diosa, figura femenina materna, constituye el inicio y cierre. La maternidad no es sinónimo de calidez: “A palos los mataré niños míos” (p.188), pero sí es madre por su asociación a la lactancia: “descubre el seno por donde mana sólida vía láctea, llenando la noche del tiempo con dolorosa luz redentora” (p.188). Esta es una diosa creadora próxima a la mitología de culturas previas al cristianismo y además una madre asesina como Medea. “Crónica” es un poema abarcador, hace un recorrido por la historia del mundo, pero el inicio no tiene un dios hombre, sino mujer. Cada estrofa parece hablar de un nuevo momento histórico. En el fragmento cuatro aparece el dios judeocristiano: “antes que ustedes otros, cruz en ristre, lágrimas negras como clavos. temor de dios y hambre” (p.189). La aparición de dios es la aparición del concepto de pecado en el hombre gracias a la religión. Se evidencia el criticismo de Varela. Los personajes bíblicos que se mencionan son rancias criaturas. El papel de la carne está invertido en este poema. “El alma se desnuda frente a la carne celestial” (p.188). El alma parece tener cuerpo, aunque sea simbólico, la materialidad se encuentra en la santidad y en lo normalmente intangible, como en la bóveda celeste. Están entre otras figuras en las que lo tangible e intangible se entrecruzan: “Sólida casa de la duda” (p.190), “nube de lodo” (p.191).

El poema #3 de *Libro de barro* repite el tema de la mano de dios. Haciendo énfasis en que su mano es más grande que él en el primer y último verso.

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

La idea de dios sobrepasa a sí mismo: es un dios que no es capaz de cumplir con las expectativas que conlleva ese cargo. Este dios tiene carne y es adjetivada como menguante. La divinidad vareliana empequeñece. Podemos decir que es un dios torpe que intenta tocar los astros, pero solo logra hacerlos gemir, por lo tanto, causa sufrimiento en lugar de armonía cósmica. Igualmente en el poema #5 hay un verso que da título al libro y que dice: "Mirando a los dioses borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de barro" (p.199), repitiendo un poco la misma idea del sacrificio de sangre y la del olvido de los dioses, pero el plural añade que no solo el judeocristiano sino todos los dioses se olvidan y perecen a lo largo de la historia del hombre.

"El poeta es un pequeño dios" (1916) dijo Vicente Huidobro en su *Arte poética*. El poema #6 responde a este enunciado al hablar del quehacer poético: "hablando como un dios, no siéndolo... soy el dios de un cielo vacío como un huevo vacío" (p. 200) este es el traslado de significante entre dios y creador, pero para el que la voz poética reconoce distancias. Y una vez más el papel del cuerpo o del a piel es el de alojar la vida. Consecuentemente el poema #12 corresponde a una definición del objeto poema. La poesía está asociada a los fluidos del cuerpo (sudor, orina y sangre) y es definida como "Gran oído de dios" (p.206) verso que conecta la idea de dios como creador pero de una sensibilidad musical especial. En este poemario el oído, el silencio y la música tienen una presencia predominante: "Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de/ la muerte. Algo así como un goteo nocturno afiebra-/do. Poesía. Orina. Sangre."(p.206) Los poemas para la voz poética son muerte, secreciones del cuerpo y sonoridad contenida.

En el poema #14 hay una perspectiva nueva de dios, ya no tan pesimista sino confirmando su existencia pero gracias al hombre, que es quien tiene la inteligencia de darle sentido a la existencia.

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 de la hoja del cuchillo. (p.208)

Se repite la metáfora de la mano: “Confundida en el trébol su mano me salva de las llamas” (p.208), no obstante, existe una dualidad en dios, como si él mismo no entendiera su poder y se hace tautológica su existencia, “Entre otras cosas dios está allí, sentado a la diestra de sí mismo” (p.208) Este segundo dios es según la voz poética lo que confundimos con azar, pero es creado a su imagen y semejanza, no al contrario como propone la religión. El poema termina enfatizando que somos nosotros los inventores y portadores del pecado.

Los poemas #16 y #18 afirman o se preguntan por la inexistencia de dios. “El agujero del cielo cielo” (p.210), “¿Por qué la ceguera del cielo?” (p.210) del poema #16 preguntan por este vacío, pero el #18 va un poco más allá y con preguntas irónicas ridiculiza el concepto católico de la salvación e importancia de la vida posterior y afirma al cuerpo otra vez como sagrado por ser el portador de la vida: “Salvación de qué. Para qué. Cuándo. Férreo sinsentido. Celestial es el garfio de la carne en tránsito” (p.212). Se compara al cuerpo humano y su recorrido por la vida con el trozo de carne de res que quinda del garfio. Este garfio es celestial, ¿divino? Pero nos expone como animales del matadero. Ejemplifica el sinsentido de la existencia, es decir que al final del día somos trozos de carne perecederos.

El poema #19 es una añoranza de dios, un reclamo al silencio. Se habla de “Nostalgia de los ausentes, de los ángeles varios... se convierten en alusiva

desnudez, en ausencia turbadora” (p.213), “que el dios exista y colme con el mudo resplandor el antro imaginario” (p.213). Siguiendo una constante en Varela, este dios añorado es el dios de la creación. Habla de la génesis creativa como alternativa a la nada.

5. Las sensaciones y la vista

Pasemos ahora a analizar la presencia de la carne a través de las sensaciones que se producen dentro del cuerpo. Varela propone en este poemario “penetrarse a sí mismo” y es estando penetrado, o como interpretamos antes, consciente del cuerpo, que las sensaciones son más perceptibles. Aparentemente, el estado de conciencia de habitar la propia carne genera dolor. Esta es la sensación más recurrente del poemario. El placer y el disfrute dentro del cuerpo se presenta poco en esta poesía.

5. 1 El dolor

Varela se inclina a hablar de situaciones dolorosas, con heridas y exposición de la carne al mundo. Varela no nos habla tanto del cuerpo cerrado, entero y autónomo como del cuerpo abierto y fragmentado. La palabra carne, que es una palabra mucho más recurrente que cuerpo en este poemario, además de la mención directa de los órganos, que siempre nos remite a la carne cruda, pelada, expuesta: “Me desgarras tu garfio carnicero/ de arriba abajo me abres como a una res” (p. 184). Las escenas de animales degollados y la predominancia del color rojo ayudan a alimentar esta impresión de dolor del cuerpo que contiene *Ejercicios materiales*.

5.1.1 El dolor en *Ejercicios materiales*

Hay versos que son pensamientos que acuden directamente al dolor. “En último poema de junio” dice: “El dolor es una maravillosa cerradura” (p.166). Evidentemente el dolor no es una sensación completamente negativa en

esta poesía; interpretamos en este verso al dolor como una sensación que es a la vez posibilidad de adentrarse a otros estados del ser. En “Ternera acosada por los tábanos”, dice: “qué horrible dolor en los ojos”, si el poema trata de la visión de un animal acosado por los insectos, es esta visión del sufrimiento ajeno la que causa literalmente dolor en el cuerpo de la voz. Se trata de una voz muy empática y atenta al otro.

En “Malevitch en su ventana” la voz se define como: “esta ínfima y rebelde herida del tiempo que soy” (p.167). En este verso la palabra herida es la que nos arroja hacia nuestro campo semántico, pero Varela a veces utiliza estas palabras como “herida” o “cadáver” indiscriminadamente, y en otros contextos, y no necesariamente para hablar del dolor, sino para hacer símiles y describir, por ejemplo: “el aire totalmente recto, como un cadáver”(p.173), de todas maneras se añaden a nuestra categoría sobre el dolor en Blanca Varela.

El poema “Ejercicios materiales” que, como dijimos en el capítulo anterior, habla de reconocimiento del cuerpo, expone en este verso: “Sin mayor condimento que un dolor casi humano” (p.178) que este reconocimiento está provisto de dolor. El decir casi humano nos recuerda que Varela hermana a los hombres con los animales, y el dolor animal es también humano. Como en “Ternera acosada por los tábanos”, la animalidad está cercana a la humanidad.

“Lección de anatomía” dice: “Más allá del dolor y del placer/ la negra estirpe/ el rojo presagio/ la mortal victoria de la carne” (p.183). En esta estrofa las sensaciones, placer y dolor representan la vida, la experiencia de vivir. Aunque la carne está en la realidad, es material y es lo primordial, pues de allí parten las sensaciones y es el lugar de donde surgen las experiencias humanas, la carne perecerá. Resume de alguna manera los pensamientos de la voz sobre la existencia, el triunfo de la muerte sobre la vida, incluso sobre la prole, que tampoco puede escaparse de la muerte. En “Clarooscuro”

enfrentarse a la muerte con orgullo implica dolor en la carne: “y me visto frente a ella/ con tan severo lujo/ que me duele la carne/ que sustento” (p.185, 186). De alguna manera el cuerpo se aguanta, pero la idea de morir es igualmente dolorosa. Y por último en “Crónica” habla de “dolorida luz redentora” (p.188), donde también liberarse implica dolor.

Como vemos, este poemario está atravesado por la alusión al dolor y es perceptible en la voz una profundidad asociada a la sensibilidad de la persona adolorida.

5.1.2 El dolor en *Libro de barro*

En *Libro de barro* las palabras asociadas al dolor o a la violencia están dirigidas a los elementos naturales. En el poema #4 dice: “A la mitad del campo agoniza semejante luz” (p.198), una luz que padece, pero también dice: “Los huesos suelen llorar al son del viento” (p.198), que son parte del cuerpo humano, por lo tanto, un dolor humano. El dolor no es, como en el anterior, columna vertebral de este poemario. Su aparición tanto directa como indirecta es mucho menor. Extraemos metáforas del dolor también de las lágrimas y la sangre que son productos del dolor, pero igualmente atribuidos a objetos ajenos. El poema #21 dice: “El papel está sediento de lágrimas” (p.115), o “Mirando... a los hombres sangrar en el libro de barro”(p.199) que sí recae sobre el hombre, pero no evoca exactamente dolor, sino sacrificio. La única mención directa del dolor está en el poema #13: “El dolor entre dos paredes ya no es el dolor”. Se puede interpretar como el dolor contenido y observable, y ya no tan presente. Es un cambio radical en cuanto a *Ejercicios materiales*, en donde el dolor se vive en el presente y con mucha fuerza. En este poemario la carne tampoco se encuentra tan expuesta como en *Ejercicios materiales*. En algunos poemas se metaforiza el cuerpo como isla: “¿qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento? Está solo. Lo otro es aire alrededor de la isla que danza”

(p.203). Es una imagen distinta del cuerpo. Deja de ser un cuerpo herido y fragmentado para pasar a ser un cuerpo solitario.

5.2 La vista

Ejercicios materiales tiene una línea visual muy fuerte. En 11 de los 13 poemas hay alguna asociación con este sentido. Y con excepción de un poema (“Ejercicios materiales” habla del gran ojo de la vida, pero haciendo una metáfora de la vagina) se relaciona siempre a los ojos con la ceguera. La voz poética está siempre en conflicto con no poder ver, o no ver con claridad, en su sentido metafórico recurrente que es la ignorancia. Expondré los acercamientos poéticos de Varela sobre la ceguera.

“Pies, absurdas criaturas sin ojos” (p.165) de “Último poema de junio”. De este verso del primer poema entendemos que los pies no “saben” hacia dónde van. Y más adelante en este poema: “ojos recién abiertos, todos míos, todos ciegos, todos creados en un abrir y cerrar de ojos” (p.166). Ojos como mecanismo de recepción del cuerpo, pero igualmente ciegos. Los ojos son portales para aprehender del mundo, pero esta ceguera recurrente habla de una ignorancia natural o innata como en “Cría cuervos”: “El color de tus ojos es también el color de mi ceguera” (p.170).

En el poema “Clarooscuro” dice: “Mirada mil veces ensayada hasta ser la ceguera”(p.185). Estar ciego no significa necesariamente no ver el mundo, sino que esta mirada no es atenta. En este verso la ceguera remite al autoengaño y la ceguera de la vida diaria.

En “Malevitch en su ventana” los sentidos se distorsionan, “Aquí el ojo comienza a desteñirse/ a no ser/ y la voz se quiebra inaudita” (p.167). No solo es la vista la que está limitada, sino también la voz. Los sentidos no son confiables y en general la duda invade el sentido del poema.

En "Sin fecha" no se alude a la vista directamente con la palabra ojos, pero dice: "Para observar la mano que cuenta a oscuras los dedos de la otra mano" (p.173). Observar a oscuras es similar a una ceguera, una ceguera que se produce en un contexto de contraste entre luz y sombra, certeza y duda, dualidades de este poema que van de la mano del verso: "iluminación o ceguera" (p.180) de "Ideas elevadas". La ceguera es entonces lo opuesto a la iluminación, una vez más, al conocimiento.

La construcción metafórica apunta hacia la belleza en "La muerte viste a la novia": "levanta el párpado/ y coloca una gota de oscuridad/ se agranda la noche/ y cada párpado/ es una parda medialuna" (p.181). Aquí se sigue hablando de ceguera pero el enlace de oscuridad y noche la hace más calmada. La voz está menos contrariada y hasta invita a la ceguera. En "Lección de anatomía" los ojos lloran, pero también hay belleza en ello. "El cabello a veces tan cercano que extravía al ojo en su espesura/ bisagras silenciosas cediendo/ lagrimeando tornasol/ y esa es otra fronda inexplorada/ en donde el tacto confunde/ el día con la noche" (p.182). Como podemos ver, el tacto tampoco está seguro de lo que percibe. Esta es la sensación general del poemario: dudas antes que certezas.

En "Supuestos", el cuerpo es estéril. "seno de estuco/ vientre de piedra/ ojos de agua estancada" (p.184) Otra vez aparecen los ojos ciegos, pero acompañados de la esterilidad del cuerpo que no puede lactar ni procrear por su dureza.

Dejo estos dos últimos poemas para asociar a los ojos con el dolor. En "Escena final" dice : "una espina de sangre en el ojo de la rosa" (p.187). Aquí no se habla directamente de la vista, pero hablar de una espina en el ojo crea una imagen de dolor. En "Ternera acosada por los tábanos" se dice directamente: "qué horrible dolor en los ojos/ qué agua amarga en la boca" (p.175) La visión de la muerte representada en una vaca cubierta de insectos transmite el dolor a los ojos y la boca de la voz lírica. El sufrimiento

no necesita de eventos extremadamente violentos para esta voz, que cuenta con una sensibilidad especial para hacer de lo cotidiano una reflexión poderosa.

Los ojos son una parte importante del cuerpo en este poemario y la consistencia en la manera de presentarlos hace que se conviertan en un símbolo. Me parece claro que representan una disociación con el mundo exterior y una incapacidad de entender completamente la realidad. El juego de palabras que se forma a partir de la mirada en “Último poema de junio” es nuestro último ejemplo sobre el significado de la vista: “Arte negra: mirar sin ser visto a quien nos mira mirar/ Arte blanca: cerrar los ojos y vernos/ Ver: cerrar los ojos/ Abrir los ojos: dormir” (p.166). De una manera rimbaldiana, Varela propone que el arte negra consiste en mirar al otro pero con la intención oculta, mientras que el arte blanca es introspección y conocimiento dentro de uno mismo y abrir y cerrar los ojos tienen funciones opuestas a las cotidianas. La asociación de colores negro y blanco con conocimiento e ignorancia es recurrente aunque intercambiable. En algunos momentos la oscuridad puede ser tanto entendimiento como ignorancia y lo mismo con la luz, que enceguece o ilumina.

Definitivamente la vista y su negación es el sentido más importante de *Ejercicios materiales*, que además recorre con mayor o menor frecuencia toda la obra poética de Blanca Varela. Sin embargo en *Libro de barro* también encontramos la ceguera. El poema #1 dice: “El cazador carece de manos y pies. Es ciego y desea” (p.195), en el #17: “donde dormita el ojo ciego del ser”(p.211) En el #16: “¿Por qué la ceguera del cielo?” (p.210) Este último verso refiriéndose a la ausencia de dios. Sin embargo la ceguera es mucho menos recurrente. Aparecen los ojos pero sin una referencia a la ceguera en la mayoría de poemas. Por ejemplo en el poema #2: “el ojo mide como una araña su territorio” (p. 196), en el #4 “Ojos susurrantes de abren y cierran donde ni cal ni arena/ fueron sino edades y cenizas del corazón” (p.198), en el #5: “Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada”

(p.199), en el #15: “mis pupilas en lo oscuro, estrellas inventadas” (p.209), en el #17: “Ángel novísimo, incapaz de cerrar los ojos que la velocidad ha desvelado” (p.211), en el #16: “¿Por qué el número sustituyendo al ojo, multiplicándolo” “...y eso es el verbo, ojo del centro abolido. Silencio” (p.210).

5.3 El oído

En *Libro de barro*, el sentido auditivo a través de un oído defectuoso, toma la posta y la ceguera que embargaba *Ejercicios materiales* pasa a ser sordera en este libro. La voz lírica presta mucha atención a la música y al silencio. A lo largo del poemario se nombra al silencio varias veces: en el #3: “El silencio rasgado en la oscuridad”(p.197), en el #10: “sobre la noche silenciosa y desvelada”(p.204), en el #11: “donde la nieve y el silencio se parecen a la sabiduría”(p.205), en el #15: “En el origen del silencio el/ sílex castigado”, “Descansa el eco” (p.209). El silencio ambienta la noche, pero también está relacionado a la falta de respuesta de dios, según una lectura completa del poema #3: “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/ Día cerrado es él, Dueño de su mano, más grande que él (p.197). Este dios que no es capaz de llenar sus expectativas, revela su presencia en el silencio de la oscuridad.

El poema #7 habla de una exaltación de los sentidos: “los sentidos descubren la fragilidad de cualquier límite/ Palpar la imagen, escuchar la sangre. Oír su sagrado perfume”, “Esperar con paciencia que el recuerdo destile en nuestro oído su jerga de aguas negras” (p.201). De manera sinestésica los sentidos están atentos al pasado y al mismo cuerpo.

En el poema #12: "Gran oído de dios" (p.206) es una de las definiciones que se dan sobre la poesía. Este oído puede ser el oído del poeta, quien es el dios en su poema, o un oído-antena que recoge la información cósmica: "Muerte fluyente y olorosa. Gran oído de dios. Poesía. Silenciosa algarabía del corazón" (p.206). La poesía también es silenciosa pero llena de movimiento.

6. La muerte

La muerte ronda en ambos poemarios. Definitivamente es una preocupación de la autora. Muchos poemas tienen como tema la muerte o hacen alguna afirmación sobre ella. Desde una postura de aceptación, entrega o reconocimiento, la voz poética explora la finitud del cuerpo y la vida. Sin aceptar la vida posterior, la muerte se convierte en el fin del ser humano. Al no creer en dios, la voz lírica debe enfrentarse a la muerte como si esta fuese una diosa.

Tanto en *Ejercicios materiales* como en *Libro de barro* aparece la muerte como personaje y porción importante de la vida. Pero los abordajes son distintos en cada poemario. En *Ejercicios materiales* hay una preocupación directa sobre la mortalidad, y por ser un poemario sobre la afirmación de la materialidad, la vida de ultratumba es inimaginable dentro de este universo lírico. Para *Libro de barro* la muerte es una presencia de fondo, sin que tanta carga emocional recaiga sobre ella. Una presencia aceptada como parte de la vida.

En "Último poema de junio" los pies están perdidos, el corazón y la sangre empujan a lo desconocido: "¿A dónde te conducen? ¿A la vida o a la muerte?" (p.165). Se desdibuja la polarización entre vida y muerte. Al hablar de muerte, lo que hace Varela es reafirmar la vida. Por ejemplo, "Ternera acosada por los tábanos" es una estampa de un animal acosado por la muerte, sin embargo, los versos exponen: "más antigua y oscura que la

muerte/ a mi lado/ coronada de moscas/ pasó la vida.” (p.175,176). Una preocupación de la muerte desde el ateísmo desemboca en una curiosidad por la vida, que consecuentemente debe observarse más atentamente. Igualmente ocurre en “Ejercicios materiales”, la voz lírica entrega su cuerpo al matarife. Se dice que la muerte es inesperada, sin embargo el poema se resuelve de la siguiente manera: “que así vamos y estamos/ que así somos/ en la mano de dios” (p.179), afirmando el presente y la experiencia humana, pero haciendo hincapié en su pequeñez.

En “La muerte viste a la novia”, a pesar del título, me parece que no trata de la muerte en sí, sino de una pequeña muerte o fin de una etapa, puesto que deja acciones para el futuro en sus últimos versos: “y ahora el cuerpo entero/ libre de viejas sombras/ se alisa para el último amor”(p.181). Este poema se distingue de los demás del poemario por ser el que más trabaja con imágenes de belleza. El único verso con la intención contraria es: “el hedor de la vida”, ligando vida y pestilencia.

“Lección de anatomía” es una afirmación del cuerpo. Habla de él como receptáculo de la vida e incluso de su placer sexual, pero termina pronunciándose sobre la imposición de la muerte: “más allá del dolor y del placer/ la negra estirpe/ el rojo prestigio/ la mortal victoria de la carne” (p.183). Como ya he dicho previamente, en esta estrofa la vida posterior no tiene cabida. Ni la estirpe ni el prestigio sobrevivirán a la muerte. Todo lo que representa el ser será arrastrado a la muerte y finalizará su fama posterior o su estirpe.

“Claroscuro” es otro de sus poemas que contribuye al bestiario, sobre todo porque aquí la voz lírica se describe en primera persona como animal escondida en cuerpo humano. La voz se enfrenta a la muerte con altivez y hasta presunción: “entronizada/ me contempla la muerte” (p.185) pero paradójicamente reconociendo plenamente que su cuerpo será alimento de gusanos y metaforizando la podredumbre con los marcos roídos de un

cuadro para presentarnos el término de la vida: “el marco se detiene/ y termina/ donde el marco se pudre” (p.186). Uno de los aspectos del cuerpo vareliano es su proximidad a la muerte, su corrosividad y su corruptibilidad. “La carne que sustento y alimenta / al gusano postrero” (p.186) haciendo eco de Baudelaire que tiene algunos poemas con esta temática: “¡Oh, gusanos! negros compañeros sin orejas y sin ojos, / Ved cómo hasta vosotros llega un muerto libre y alegre”(p.143), “Y el gusano roerá tu piel, como un remordimiento” (p.134), “Entonces, oh belleza mía, di a los gusanos/ que te comerán a besos” (p.130). Creemos pertinente esa asociación a Baudelaire porque incluso menciona en “Casa de cuervos”: “por tantas y tan pobres flores del mal” (p.170). Relacionar a estos dos poetas es pertinente porque el icónico *Flores de mal* habla mucho de la muerte y la precariedad del cuerpo y permitió el uso de sujetos poéticos que no fueran elevados sino bajos o de las periferias. Varela retoma el símbolo de Baudelaire, el gusano que es la encarnación y símbolo humillante de la muerte del hombre. Es quien acabará con los restos materiales del ser vivo. Contempla la muerte y también se sorprende de algo tan cotidiano como la vida que anima al cuerpo del hombre: “Viendo la carne tan cerrada y distante/ me pregunto/ qué hace allí la vida simulando” (p.182), verso de “Lección de anatomía”. Ese tipo de preguntas, que en principio son evidentes, hacen de esta una poesía de observación de la existencia.

“Escena final” en cambio presenta la actitud opuesta hacia la muerte. Si en el anterior había una aceptación orgullosa de la mortalidad, en este dice: “soy un animal que no se resigna a morir” (p.187). Otra vez, la voz es paradójica para presentar a la vida y a la muerte: “soy la isla que avanza sostenida por la muerte/ o una ciudad ferozmente cercada por la vida” (p.187) ¿La muerte nos alienta a vivir y la vida nos limita? Es difícil asegurarlo, pero sí es claro que en este poema la insignificancia del hombre y la duda de si hay algo más grande se vuelven inquietudes.

“Crónica” es un poema más sobre la humanidad en general que sobre una experiencia humana particular. Hay muerte asegurada en el primer y último verso: “a palos los mataré niños míos, a palos los mataré” (p.191), siendo la muerte el destino final de la humanidad contra la madre naturaleza, que es incompasiva y lanza su sentencia irremediabilmente.

En *Libro de barro* hay conciencia de la muerte, sin embargo no es una gran preocupación. Las menciones de la muerte parecen ser más casuales e indiferentes que, por ejemplo, en “Escena final”. Generalmente, la aparición de la muerte está en contrapeso con la vida, haciendo de ambas una sola categoría. En el poema #1 menciona a la vida y a la muerte como parte de la naturaleza: “Huele a fiera me dice la pequeña amiga. El mar huele a vida y a muerte le respondo” (p.195). En el poema #7 dice: “Según el cristal con el que se mira nacer o morir. Las viejas imágenes se oxidan” (p.201). Vida y muerte se juntan para sintetizar la existencia. En el poema #22 dice: “Para hacer esta casa mortal el barro de los sueños...” (p.216), se refiere a la construcción de la vida cotidiana representada en una casa mortal. Los versos se pueden volver todavía más ambiguos o antitéticos, como en el poema #10: “Retroceder hacia la luz es volver a la muerte. El reloj vuelve a dar las horas perdidas” (p.204)

En el poema #2 se habla del círculo de la vida aunque mantiene los matices entre vida y muerte: “Eternidad circular, evasiva. Ahora más lejos, al poniente, fuego destinado a morir tiñe todo lo visible, lo vivo.” (p.196) Esta aseveración es distinta al concepto de ultratumba de *Ejercicios materiales* que plantea a la nada o inexistencia de la misma. La eternidad circular, que es el infinito ciclo de la vida, difiere con su anterior propuesta.

El poema #11 no menciona a la muerte, pero habla del envejecimiento con una actitud altiva, se metaforiza la vida con el otoño y el invierno, y el invierno resulta envidiable. El poema #23 es el último del poemario y habla

del fin. “Basta de anécdotas, viandante. El mar se ha detenido. hasta aquí tu vida, ha dicho” (p.217) repite.

7. Conclusión

Podemos afirmar que existe una dicotomía entre dios y la carne en los poemarios *Ejercicios materiales* y *Libro de barro*. El enfrentamiento con dios resulta en una afirmación de la materia. Sin embargo, lo material y lo etéreo tienen una relación estrecha y se confunden a menudo, por lo que terminan en una sola categoría dual. Ambos se encuentran presentes en todos los poemas revelándonos lo completo del ser a través de la unión de estas categorías. El adentro y el afuera son difíciles de separar. La carne como representación del cuerpo resulta un doble lugar. La contemplación de este se convierte en aprendizaje por ser el lugar donde acontece la vida y el dolor, otra fuente de aprendizaje.

En *Ejercicios materiales* predomina la sensación de dolor, la ceguera de este cuerpo se traduce como velo que no permite el entendimiento total de las circunstancias que rodean a este cuerpo. El cuerpo se encuentra muy expuesto, abierto y la muerte lo ronda. A partir de esta proximidad de la muerte nace la pregunta de dios, se lo busca, se increpa su negligencia y con nihilismo se responsabiliza al mismo por su ausencia. En *Libro de barro* el cuerpo está sellado, distanciado. Continúan las mismas inquietudes sobre dios y la muerte, pero con la serenidad de la distancia. Dios sigue haciendo falta, pero no hay la necesidad de cimentarse en la materia del poemario anterior. Acá el cuerpo ya se encuentra consolidado en isla o en tierra.

Por medio de estos poemas Varela intenta explicar su postura respecto a las grandes preocupaciones del mundo, razona sobre el ser y su existencia y es confidente al extremo en que sentimos un tono de gran intimidad y genuina preocupación en sus palabras

BIBLIOGRAFÍA

Astorga Pablo, (2009) Blanca Varela o el animal que se desnuda su humanidad. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 40(40), Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/bvarela.html>

Balladares María Auxilidora, (2015) El claroscuro en la obra poética de Blanca Varela, Quito, Ecuador: Centro de publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Baudelaire Charles, (2011) Las flores del mal, Madrid, España: Edimat Libros S.A.

Castañón Adolfo, (2001) "Blanca Varela; La poesía como una conquista del silencio". En Varela Blanca, Donde todo termina abre las alas, (pp.5-22) Barcelona, España: Nueva Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores

Castañón Adolfo, (2007) "Blanca Varela: la piedad incandescente". En Dreyfus Mariela y Silva Santisteban Rocío (Eds.). Nadie sabe mis cosas. (pp.85-96) Lima, Perú: Fondo editorial del congreso del Perú.

Dreyfus Mariela, Silva Santisteban Rocío, (2007) Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela, Lima, Perú: Fondo editorial del congreso del Perú.

Eagleton Terry, (2010) Cómo leer un poema, Madrid, España: Akal.

Fort de Cooper María Amelia (entrevistadora) (1986). Blanca Varela entrevista completa con María Amelia Fort de Cooper. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Qrz53dch0RI>

Gamoneda Antonio (2001) Hablo con Blanca Varela. En Donde todo termina abre las alas, poesía reunida, (pp.265-278), Barcelona, España: Nueva Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Huidobro Vicente, (2011) El espejo de Agua, Santiago de Chile, Chile: Editorial Pequeño dios.

Montabetti Mario, (2014) Cualquier hombre es una isla, Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.

Montabetti Mario, (2011) 3 Ideas equivocadas en el lenguaje PUCP. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=XdP_dtBvtQo

Muñoz Carrasco Olga, (2007) "Apariciones y desapariciones del cuerpo en la poesía de Blanca Varela (1993-2001)", Revista Ómnibus N° 13 Año III febrero 2007. <http://www.omni-bus.com/n13/munoz.html>

Paz Octavio, (2007) "Más allá del dolor y del placer. Prólogo a la primera edición de *Ese puerto existe*". En Dreyfus Mariela y Silva Santisteban Rocío (Eds.). Nadie sabe mis cosas. Lima, Perú: Fondo editorial del congreso del Perú.

Presencia Cultural. (Realizadores) (1993) Blanca Varela entrevista completa Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=65lXJ3cm9Xo>

Varela Blanca, (2001) Donde todo termina abre las alas, poesía reunida. Barcelona, España: Nueva Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Anahí Concari, con C.C: # 0924048309 autor/a del trabajo de titulación modalidad Examen Complexivo: Dios y la carne en los poemarios Ejercicios materiales y Libro de barro de Blanca Varela previo a la obtención del título de **LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN Y LITERATURA Y COMUNICACIÓN** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, modalidad Examen Complexivo, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 24 de agosto de 2016

f. _____
Nombre: Anahí Concari Tapia
C.C: 0924048309

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TÍTULO Y SUBTÍTULO:	Dios y la carne en los poemarios <i>Ejercicios materiales</i> y <i>Libro de barro</i> de Blanca Varela		
AUTORA	Concari Tapia Anahí		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Mónica Ojeda Franco.		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación.		
CARRERA:	Comunicación Social		
TITULO OBTENIDO:	Licenciada en Comunicación Social con mención en Literatura y Comunicación		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	24 de agosto de 2016	No. DE PÁGINAS:	40
ÁREAS TEMÁTICAS:	Poesía peruana, análisis literario, representación del cuerpo		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Blanca Varela, <i>Ejercicios materiales</i> , <i>Libro de Barro</i> , Dios y la carne, la muerte, sentidos, materialidad e inmaterialidad.		
RESUMEN/ABSTRACT:			
<p>Los poemarios <i>Ejercicios Materiales</i> y <i>Libro de Barro</i> de la poeta Blanca Varela contienen una temática de materialidad e inmaterialidad que pueden ser representadas por dios y la carne. De estas líneas temáticas se desprende un análisis de la poesía de Varela que busca desentrañar su postura ideológica frente cuerpo y la espiritualidad. Además el análisis desde esta línea temática permite una comprensión del significado de estos símbolos en ambos poemarios.</p>			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-4-0992382876	E-mail: anahiconcari@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Sonia Yáñez		
	Teléfono: +593-4-0991923729		
	E-mail: syanez.rrpp@gmail.com		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			