



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 239-262

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.11

Ser madre, detestar la rosa: visión transgresora de la feminidad en *Valses y otras falsas confesiones* (1972) de Blanca Varela

Being a mother, detesting the rose: a transgressive vision of femininity in Blanca Varela's *Valses y otras falsas confesiones* (1972)

Être mère, détester la rose: une vision transgressive de la féminité dans les *Valses y otras falsas confesiones* (1972) de Blanca Varela

ADRIANA BERMEJO LOZANO

Universidad de Alicante

(Alicante, España)

adriana.bermejo@ua.es

<https://orcid.org/0000-0001-8317-6447>



RESUMEN

Este artículo propone estudiar la vinculación entre la representación de la maternidad y la desmitificación de la rosa como procesos constitutivos de la visión transgresora de la feminidad en el poemario *Valses y otras falsas confesiones* (1972), de Blanca Varela. Para ello, se parte

de la experiencia autobiográfica de la maternidad como acontecimiento que transforma la concepción, el lenguaje y la voz poética de Varela a partir de dicho poemario. Desde este marco vivencial, se analizan los poemas en los que se aborda el tema de la madre y de la infancia, así como aquellos en los que aparece la rosa, como ejemplos paradigmáticos de la evolución de una poética desmitificadora que vulnera las convenciones poéticas clásicas en torno a lo femenino. A manera de conclusión, se ratifica la conexión entre el símbolo materno y el floral como motivos que emplea la voz poética para transgredir y ensanchar las representaciones poéticas de la mujer.

Palabras clave: Blanca Varela; maternidad; rosa; transgresión; feminidad.

Términos de indización: madre; infancia; mujer (Fuente: Tesouro de la Unesco).

ABSTRACT

This article proposes to study the link between the representation of motherhood and the demystification of the rose as constitutive processes of the transgressive vision of femininity in Blanca Varela's collection of poems *Valses y otras falsas confesiones* (1972). To this end, the autobiographical experience of motherhood as an event that transforms Varela's conception, language and poetic voice from this collection of poems onwards is taken as a starting point. From this experiential framework, we analyse the poems in which the theme of motherhood and childhood is addressed, as well as those in which the rose appears, as paradigmatic examples of the evolution of a demystifying poetics that violates the classical poetic conventions surrounding the feminine. By way of conclusion, the connection between the maternal and floral symbols as motifs used by the poetic voice to transgress and broaden poetic representations of women is ratified.

Key words: Blanca Varela; motherhood; rose; transgress, femininity.

Indexing terms: mothers; childhood; women (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'étudier le lien entre la représentation de la maternité et la démythification de la rose en tant que processus constitutifs de la vision transgressive de la féminité dans le recueil de poèmes *Valses y otras falsas confesiones* (1972) de Blanca Varela. Pour ce faire, nous prenons comme point de départ l'expérience autobiographique de la maternité en tant qu'événement qui transforme la conception, le langage et la voix poétique de Varela à partir de ce recueil de poèmes. À partir de ce cadre expérientiel, nous analysons les poèmes dans lesquels le thème de la maternité et de l'enfance est abordé, ainsi que ceux dans lesquels la rose apparaît, en tant qu'exemples paradigmatiques de l'évolution d'une poétique démythificatrice qui viole les conventions poétiques classiques entourant le féminin. En guise de conclusion, le lien entre les symboles maternels et floraux en tant que motifs utilisés par la voix poétique pour transgresser et élargir les représentations poétiques des femmes est ratifié.

Mots-clés: Blanca Varela; maternité; rose; transgression; féminité.

Termes d'indexation: mère; enfance; femme (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 11/10/2023

Revisado: 30/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

1. INTRODUCCIÓN

«Siempre la vida privada se asoma por algún lado [...]. Comencé a romperlo todo, a tirarlo todo porque necesitaba hacerlo. Necesité cambiar de piel, había perdido cosas, tenía que adquirir otras o sobrevivir con lo que me quedaba» (en Kristal [entrevistadora], 2016, respuesta a «Quizá podría ser lo mismo...»). Estas fueron las palabras de Blanca Varela cuando, en una entrevista, se le preguntó por la evolución de su poesía hacia finales de la década de los sesenta. Pocos años después, en 1972, apareció *Valses y otras falsas confesiones*, su tercer libro. En él, la voz poética experimenta un cambio estético notable con respecto a sus dos primeros poemarios, *Ese puerto existe* (1959) y *Luz de día* (1963). Frente al artificio metafórico de los primeros libros, en *Valses y otras falsas confesiones* el sujeto lírico se reconcilia con la realidad de manera holística. Así lo formula Olga Muñoz Carrasco, quien observa que en este libro se consume «el proceso por el cual la realidad invade el texto» (2007, p. 124), de manera que esta obra funciona como gozne entre una poética simbólica y una sincrética. Todo ello se refleja en composiciones en las que la voz lírica enuncia desde la realidad más inmediata, incorporando en su discurso elementos cotidianos a partir de una mirada que examina, con dolor, todo lo que la rodea hasta alcanzar, en ocasiones, la crudeza expresiva¹.

Este cambio en la expresión del sujeto poético plantea una cuestión fundamental: ¿qué pudo dinamizarlo? En ese sentido, uno de los acontecimientos centrales en la vida de la poeta peruana fue la maternidad. Blanca Varela tuvo, junto con Fernando de Szyszlo, dos hijos: Vicente, en 1958, y Lorenzo, en 1961. La poeta peruana ha reflexionado en no pocas ocasiones sobre cómo se transformó su relación con el mundo a raíz de ser madre: «Yo he vivido muchos años en ángel, hasta cierto momento. Creo que hasta el momento que tuve hijos»

1 Esta idea ya la ha tratado la investigadora Eva Valero Juan (2006) en términos de una «poética material» en la poesía de Blanca Varela a partir de la década de los ochenta. Aquí planteo cómo ese proceso, ya totalmente desarrollado en *Canto villano*, empieza a gestarse en *Valses y otras falsas confesiones* de manera incipiente y parcial, aunque significativa.

(en O'Hara [entrevistador], 1984, p. 17); «La maternidad a mí me transformó mucho, porque hasta antes de tener hijos era una persona muy poco comprometida con la vida» (en Coaguila [entrevistador], 2016, respuesta a «Usted también refleja su condición maternal...»). Además, resulta extraordinariamente significativo este cambio en relación con su propia identidad de género: «La maternidad me hace aceptar mi feminidad, me hace aceptar que soy una mujer» (en Forgues [entrevistador], 1991, p. 85).

Así pues, la experiencia materna sería una de las razones que expliquen esa evolución estética en su poesía, que se refleja especialmente a partir de *Valses y otras falsas confesiones*². Para empezar, este es el primer poemario en el que el yo poético es explícitamente femenino³. Asimismo, en este libro se encuentran dos poemas en los que la figura materna se aborda como metáfora desde una visión transgresora, basada en la desarticulación de los valores tradicionales que se le adscribieron históricamente: «No sé si te amo o te aborrezco...» y «Vals del ángelus». Asimismo, es el primer poemario de Varela en el que se incluyen poemas dedicados a la infancia, como «Toy», «Fútbol» o «Conversación con Simone Weil», en la mayoría de los cuales la infancia se representa a partir de una conciencia material. Por último, también es el primer libro en el que se incluye un poema dedicado a sus hijos, el ya mencionado «Fútbol». Por todo lo expuesto, la primera idea que planteo es la relación entre la experiencia autobiográfica de Blanca Varela y los citados poemas de *Valses y otras falsas confesiones* como resultado de una aprehensión del entorno desde una voz que enfrenta y transgrede las construc-

2 Desde el propio título, el libro establece una relación biográfica con la propia madre de Varela (Serafina Quinteras), que era autora de valsos criollos.

3 Su primer poemario, *Ese puerto existe*, planteaba un yo lírico masculino, como se lee en el verso «Sé que estoy enfermo de un pesado mal», del poema «Las cosas que digo son ciertas» (Varela, 2001, p. 27). El segundo, *Luz de día*, despliega mecanismos retóricos de ocultación del yo, como la ausencia de adjetivos referidos a la voz poética o la disolución de dicho yo en el masculino plural.

ciones ideológicas de la feminidad y de la maternidad a través de un lenguaje material y, en ocasiones, repleto de crudeza.

Esta particular edificación de la voz poética me lleva a considerar, asimismo, la propuesta de una transformación del tratamiento de los símbolos poéticos. A este respecto, resulta fundamental adentrarse en uno de los símbolos literarios por antonomasia: la rosa. Este símbolo será resemantizado desde la transgresión y la destrucción de sus posibilidades semióticas clásicas en poemas como «Nadie sabe mis cosas» y, en especial, «A rose is a rose». Así pues, el vínculo ya trazado entre feminidad y transgresión, a propósito de la figura materna, vuelve a aparecer en el símbolo de la rosa⁴, tal y como lo reconoce Blanca Varela:

La rosa a la que le digo cosas horribles, porque es la flor por excelencia, y la belleza «por excelencia» me revienta. No creo en ese tipo de perfección. Es también lo que tradicionalmente se espera de la mujer: que sea una rosa, siempre fresca, siempre fragante. No se acepta jamás que puedas decir ciertas cosas ni que seas de otra manera. (En Kristal [entrevistador], 2016, respuesta a «En *Canto villano* aparece...»)

A la luz de estas consideraciones, planteo la idea de que la desmitificación poética de la rosa y de la relación maternofilial operan como procesos nucleares en la transformación de la voz lírica como consecuencia de la asunción de su identidad femenina a partir de la vivencia autobiográfica de la maternidad. Es una identidad materna que persigue construirse, precisamente, a través del enfrentamiento contra los limitados modelos patriarcales, y que busca ensanchar

4 Tanto Vittoria Borsò (1998, pp. 206-207) como Susana Reisz (1998, p. 232) abordan de manera muy sucinta «A rose is a rose» desde una perspectiva de género en sus respectivos trabajos. En este artículo, propongo un análisis que profundiza en los mecanismos formales y retóricos de la composición, así como la vinculación entre la rosa y la maternidad como modelos poéticos transgresores de la feminidad.

la experiencia femenina mediante la transgresión de esos lindes en busca de un lenguaje material que reconozca la belleza del dolor y de la impureza. Para analizar dichos procesos de transgresión en Varela, acudo a dos críticos fundamentales de su poesía, quienes han abordado el poemario a través de los conceptos de «desmitificación» y de «falsedad». Por una parte, Camilo Fernández Cozman señaló, en *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo* (2012), que en *Valses y otras falsas confesiones* la antítesis destacaba como campo figurativo para la desmitificación, y la estudió en relación con la sociedad patriarcal en «Vals del ángelus» y, de manera muy somera, en «A rose is a rose». A ello se suma otra cuestión extraordinariamente presente en el poemario: el concepto de lo «falso», formulado por Olga Muñoz Carrasco (2007, pp. 140-153), y que la investigadora española aplica, con especial énfasis, a la relación del sujeto lírico con Lima y Nueva York en el poema «No sé si te amo o te aborrezco...». En las siguientes páginas, aplicaré estas dos líneas de análisis para adentrarme en los procesos de desmitificación reflejados tanto en los poemas en los que aparece la relación maternofilial como en aquellos en los que se encuentra el símbolo de la rosa. Esta vinculación, que pone en relación la vivencia experiencial de la maternidad como marco biográfico para el desarrollo de una conciencia poética transgresora de la feminidad, todavía no ha sido abordada entre la crítica vareliana y considero que permite iluminar el lugar que ocupa *Valses y otras falsas confesiones* dentro de la evolución de una voz poética material.

2. LAS REPRESENTACIONES TRANSGRESORAS DE LA MATERNIDAD

Desde el poema que abre el libro, «No sé si te amo o te aborrezco...» (Varela, 2001, pp. 93-98), se hace patente, a partir de una novedosa perspectiva poética, el símbolo de la madre, referido metafóricamente a la ciudad de Lima. En esta composición, la ciudad-madre se evoca desde la lejanía física (el yo poético escribe desde Nueva York) y emocional. Pero esta recreación no se plantea desde la nostalgia idealizadora, sino que todo el poema se asienta sobre la antítesis. En lo referente al símbolo materno, encontramos dos dimensiones polarizadas: por

una parte, el propio motivo de la madre, ligado tradicionalmente a los cuidados, la bondad y la pureza; por otra, la respuesta emocional que despierta en la voz poética, puesto que se refiere a Lima como «mendiga que me acosas con el corazón en los dientes», «madre sin lágrimas», «impúdica» o «leprosa desdentada / mía». En estos versos, la madre-patria se configura como un ser deteriorado y enfermo, que no puede ofrecer a su hija, la voz poética, más que un amor difícil y contradictorio, marcado por ciclos de amor nostálgico y violencia mortal: «el río de ojos muertos que jamás te posee / su polvorienta melodía de guijarros / el verano de frutas corrompidas / tus llagas sin cubrir» (estr. 20, vv. 6-9). En esta relación ambigua, la enfermedad de la ciudad materna se contagia a la hija que se acerca a ella: «Tras la ventana adoraba mi fiebre / mi enfermedad llena de espejos» (estr. 13, vv. 1-2).

En lo relativo a esta idea de la hija, es conveniente sumar una apreciación planteada por Cynthia Vich, que, de nuevo, puede entenderse en clave antitética:

La simultaneidad de la aceptación y del rechazo a la ciudad como instancia materna instala una suerte de vacío [...] que se desplaza constantemente hacia dos polos: el parto no solo deja dolor en la madre; ser «hija» también es cargar una herida. (2007, p. 248)

La voz poética, entonces, es, como decía, hija; es una hija igualmente contradictoria y compleja que se refiere, en no pocas ocasiones, con hostilidad a esa ciudad-madre: desde el propio título hasta versos como «¿Cuál de tus rostros amo / cuál aborrezco?» (estr. 10, vv. 1-2), pasando por la caracterización despiadada que hace de la ciudad en los versos arriba citados. Por tanto, el diálogo personificado que establecen los dos personajes metafóricos presentes en el poema, ciudad-madre y habitante-hija, despliega un cuestionamiento de la feminidad a través de la inserción de valores de crueldad y perversidad en ambas figuras femeninas, que se relacionan desde un sentimiento turbulento, que, a su vez, se mueve entre el amor y la repulsión.

Este tratamiento antitético continúa en «Vals del ángelus» (Varela, 2001, pp. 99-100). Desde el propio título, se establece una antítesis al combinar el vals peruano (baile de raigambre popular) con el Ángelus (una oración cristiana). A lo largo del poema, el sujeto lírico emplea la antítesis para plantear las contradicciones de los restringidos modelos de feminidad y divinidad. En cuanto a la primera cuestión, la voz poética parte del paradigma de la santa y de la madre como modelos relacionados convencionalmente con la pureza, la virginidad y la perfección, y los convierte en ejemplos de autodestrucción de su propia identidad. Así las cosas, enuncia la voz lírica: «Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo» (estr. 1). A lo largo de todo el poema, la voz poética lanza reproches anafóricamente («Ve lo que has hecho de mí») a un enunciario anónimo y omnipotente, que, por las características atribuidas y las referencias religiosas desde el mismo título, interpreto como Dios. El yo lírico se aproxima, por tanto, a la divinidad desde la antítesis y la falsedad para plantear la contradicción entre la figura histórica, a quien se le presupone infinita benevolencia, y la terrible situación a la que se ve abocada la mujer como sujeto subalterno, abyecto.

En concreto, la figura materna vuelve a plantearse en este poema como un ser perverso y monstruoso, castigado por Dios y, por tanto, condenado a una existencia terriblemente animal: «Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías» (estr. 2). Esta caracterización aberrante se da, de manera significativa, a través de una corporalidad femenina grotesca: «la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año» (estr. 2), plantea el yo lírico. Por esa razón, la divinidad será un personaje malvado al que la voz poética se opone frontalmente: «Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura, guiándome con sangre y con gemidos, ciega por obra y gracia de tu divina baba» (estr. 6). Y se insistirá en la falsedad de su figura en los versos finales, en los que, a partir del motivo del espejo, la voz poética identifica la deformación y, en consecuencia, la apariencia de mentira y de engaño inherente a

su figura: «Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza» (estr. 11).

Por su parte, y esto viene a reforzar la tesis que sostengo sobre la transgresión de la feminidad a partir del símbolo materno, en los poemas dedicados a la infancia, el tono y la perspectiva que adopta la voz lírica son más variados. Podríamos hablar, eso sí, de que existe una voz maternal, especialmente en el poema «Fútbol» (Varela, 2001, p. 111), puesto que está dedicado, como ya he planteado, a sus hijos Vicente y Lorenzo. Pero esta voz maternal no es la imagen protagonista, sino que funciona como enunciadora de la tierna realidad infantil, objeto de observación y de poetización: «juega con la tierra / como con una pelota // báilala / estréllala / reviéntala» (vv. 1-5). En esta bella escena, el yo poético no mira hacia la realidad social de saberse madre dentro de un sistema violento y cruel, como en el poema anterior, sino que contempla la intimidad de su familia; ello explica que, frente al desarraigo y a la deshumanización del mundo externo, el hijo se entiende como emblema protector de la voz materna: «no es sino eso la tierra // tú en el jardín / mi guardavalla mi espantapájaros / mi atila mi niño» (vv. 6-9). Todo ello redundante, en los versos finales, en la construcción de la imagen poética del hijo en comunión con la tierra, una idea cercana a la sublimidad: «la tierra entre tus pies / gira como nunca / prodigiosamente bella» (vv. 10-12).

En cuanto a «Toy» (Varela, 2001, p. 112), en este poema también se podría hablar en términos de una visión «materna», por cuanto el elemento protagonista es un juguete en forma de cocodrilo. A través de la observación del juguete, la voz poética desarrolla una visión antitética entre las dimensiones real y falsa del animal que se anuncia, fundamentalmente, a partir de tres versos: «*made in japan*» (v. 1), «ni vivo ni muerto» (v. 4) y «me llena de lágrimas de cocodrilo» (v. 6). El primero incide en la naturaleza artificial del cocodrilo; el segundo es la paradoja que resulta de la antítesis básica del poema; y el tercero es la expresión irónica con que cierra el poema, en la que se juega a través de la fraseología con el nombre del propio animal para reiterar la idea de falsedad predominante en la composición. Por último, también la

disposición de este poema dentro del conjunto intensifica la importancia de lo «falso»: se trata del último poema de la sección «Valses» y, significativamente, antecede a las «Falsas confesiones». En este poema, no hay un abordaje ni del símbolo de la madre ni de la infancia; sin embargo, a pesar de ello, esta voz lírica materna se construye como medio de explicitación de una visión irónica, casi cínica, con respecto al juguete infantil. No hay ternura ni idealización del juguete, sino la asunción de una sensibilidad impostada («me llena de lágrimas de cocodrilo») que satiriza el sentimentalismo materno, como ocurre en el poema «No sé si te amo o te aborrezco...» a partir de las referencias a las letras de valsos criollos, caracterizadas por la hiperbolización de las emociones.

Por último, dentro de esta segunda sección del libro, «Falsas confesiones», está el último de los poemas significativos con respecto a la poetización de la infancia, «Conversación con Simone Weil» (Varela, 2001, pp. 120-121). En él, ya no aparece la figura materna ni la de los hijos, y nada indica la presencia de una voz maternal o específicamente femenina, pero la infancia vuelve a ser protagonista, esta vez en términos negativos. A través de este diálogo poético con la pensadora francesa, la voz lírica de Varela denuncia una situación de extrema gravedad: «En la mayor parte del mundo / la mitad de los niños se van a la cama hambrientos» (vv. 3-4). Esta será una idea que repita obsesivamente el sujeto poético a lo largo de la composición (vv. 15, 20, 33). En este caso, la antítesis funciona a partir de la doble dimensión que adquieren los niños en el poema: por un lado, como parte de una naturaleza bellísima, al mismo nivel que «el océano, la vida silvestre, Bach» (v. 16); por otro, en conjunción con un hecho absolutamente desgarrador y deshumanizador, como la inanición.

A partir de este planteamiento antitético, el yo poético introduce unas intuiciones que redundan en la idea de estar habitando una realidad falsa, que no le pertenece y sobre la cual no ejerce ningún tipo de control. Así, escribe: «La vida es de otros» (v. 8) o, más adelante, «Y todo debe ser mentira / porque no estoy en el sitio de mi alma» (vv. 27-28). Todo ello conduce al sujeto poemático a la consideración de la futilidad del ejercicio poético por intrascendente: «No me quejo

de la buena manera. / La poesía me harta. / Cierro la puerta. / Orino tristemente sobre el mezquino fuego de la gracia» (vv. 29-32). En este último verso, la voz lírica aborda la insignificancia de la poesía a través de una expresión, en sí misma, transgresora, en la que los desechos del cuerpo son protagonistas. Si equiparamos voz lírica y voz autorial, relación que la propia Varela había planteado (en Kristal [entrevistador], 2016, respuesta a «En *Canto villano* aparece...»), el hecho de que una mujer poeta contravenga las normas de lo poético, introduciendo en el poema expresiones procaces y escatológicas, atenta directamente contra las presuposiciones de un *dictum* bello y agradable y transgrede las expectativas de la poesía escrita por mujeres⁵.

En suma, a través de los poemas analizados, hemos comprobado que, en *Valses y otras falsas confesiones*, la articulación transgresora de la figura materna opera como mecanismo para vehicular, a través de su poder metafórico, una lectura problematizadora de diferentes construcciones ideológicas, como la dimensión emocional ambigua de la patria o la comprensión contradictoria de la divinidad. En la base de estos abordajes se encuentra una lectura vareliana de la maternidad y, por tanto, de la feminidad, que ha ensanchado sus cauces expresivos y de significación en favor de una óptica capaz de aprehender la complejidad de una existencia femenina plural y heterogénea.

3. LA ROSA Y SU «DETESTABLE PERFECCIÓN», TRANSGRESIÓN DEL SÍMBOLO CLÁSICO

En *Valses y otras falsas confesiones*, el campo léxico-semántico de la flor tiene un peso especialmente importante. A este respecto, hay una visión poética dicotómica que depende de la elección léxica: en los poemas en los que aparece la rosa («Nadie sabe mis cosas» y, en especial, «A rose is a rose»), la voz lírica desarrolla un tratamiento absolutamente

5 El empleo de expresiones escatológicas en la poesía había estado, dentro del canon literario, restringido a los autores hombres: desde Catulo, pasando por Francisco de Quevedo, hasta llegar a los contemporáneos de Blanca Varela, como César Vallejo y Jorge Eduardo Eielson.

desmitificador del símbolo, que conduce a la transgresión de la tradición estética; mientras que en aquellos en los que se menciona «la flor» el abordaje se da, en general, en consonancia con caracteres clásicos («Encontré» y «Es más veloz el tiempo»), aunque puede adquirir algunos matices de heterodoxia, como ocurre en «Secreto de familia».

A la luz de esta dualidad, el examen de los diccionarios simbólicos de referencia (Cirlot, 1992, p. 390; Escartín, 1996, p. 256) revela que el significado de la rosa está extraordinariamente codificado en el imaginario colectivo de acuerdo con ideas de belleza y de perfección. Asimismo, como planteaba Varela en la entrevista con Kristal (2016, respuesta a «¿Por qué abandonaste la puntuación?»), de manera recurrente los valores tradicionales de la rosa se concretan en una belleza femenina arquetípica (Alonso, 2013, pp. 31-32), asociada a tópicos como *collige, virgo, rosas* (Escartín, 1996, p. 256). Por su parte, la flor, como término general, posee una significación mucho más abierta y variada (Cirlot, 1992, p. 205), por lo que su presencia no remite de manera directa a valores tan cifrados dentro de la tradición poética. De ahí que, para abordar los procesos de transgresión poética de la feminidad llevados a cabo por Varela, es fundamental centrarse en los poemas en los que aparece el símbolo de la rosa.

En primer lugar, el poema «Nadie sabe mis cosas» (Varela, 2001, pp. 101-105) se construye como una suerte de diario personal en el que la voz poética se dirige, a partir de un diálogo consigo misma, a Dios. Formalmente, es un poema fragmentario, construido a partir de seis entradillas estructuradas, como apunta Modesta Suárez, «bajo la forma de los paréntesis —voluntad de unificar— sin disipar nunca el carácter enigmático del conjunto: de (dedicatoria) y (cualquier hora del día) a (pobres matemáticas), pasando por (*tell me the truth*)» (2012, p. 255). Por esa misma razón, las referencias a la divinidad son mínimas, puesto que es un poema que se construye desde una voluntad de ocultación y secretismo. Sin embargo, el hecho de que sea el poema siguiente a «Vals del ángelus», así como las similitudes que mantiene la descripción del enunciatario con el de este poema,

evidencian la identidad del interlocutor⁶. Así pues, se continúa, igual que en el poema citado, la construcción de la identidad divina a partir de lo antitético: Dios será el amado capaz «de inventar el sol en un cuarto vacío» (apdo. 1, v. 8), pero este amor será un sentimiento nauseabundo: «me das asco / y es esta náusea lo mejor de mi vida» (apdo. 4, vv. 10-11).

La antítesis continúa cuando la voz lírica se refiere a los descendientes de Dios, los seres humanos y, en particular, a la mujer: «en una hoguera extinguida / esa mujer sacrificada / cerraba los ojos y nos negaba la dicha de su agonía» (apdo. 2, vv. 2-4). En ese sentido, se produce una des-sublimación basada en la animalización de estos sujetos humanos, que parte de una idea fundamental para la concepción transgresora del ejercicio poético: «los bellos pensamientos señores / no ocultan el perfume de la carne» (apdo. 5, vv. 12-13). Esta inmanencia material se exagera en los siguientes versos: «hemos de transpirar en los museos como bestias / sumisas bestias en su rincón de terciopelo» (apdo. 5, vv. 14-15), escribe Varela. Así pues, la voz poética buscará interrogar a su enunciatario en la búsqueda de sentido existencial. Le preguntará: «(*tell me the truth*) // dime / ¿durará este asombro?» (apdo. 6, vv. 1-3), en referencia a la propia vida humana. Más allá de asombro, la existencia humana será conceptualizada en el poema como «esta diaria catástrofe / esta maloliente dorada callejuela» (apdo. 6, vv. 6-7).

En este contexto, adquiere relevancia la referencia al símbolo de la rosa en el séptimo apartado. En él, se combinan la tercera persona del singular a modo de narración en referencia a la divinidad («hila su imposible claridad nuevamente la envenenada / sonrisa solar» [vv. 1-2]) con el mantenimiento de la segunda, como se veía en las primeras entradas en las que se repetía a través de anáforas «a ti». En estos versos,

6 Entre ellas, en «Vals del ángelus» se lee: «Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza» (estr. 11); y en «Nadie sabe mis cosas»: «a ti ahogado en un océano de semejanza» (apdo. 1, v. 9), «sin comienzo ni fin / este mercado donde la muerte enoja las esquinas / con plata corrompida y estériles estrellas?» (apdo. 6, vv. 7-9).

la voz poética se dirige directamente a la figura divina y le cuestiona: «¿sientes el divino salivazo sobre la bestia sientes el / hedor de la rosa sientes mi corazón sobre el tuyo?» (apdo. 7, vv. 3-4). La figura divina se convierte en culpable de la degradación humana que afecta a la voz poética. Esta idea de una causa externa que animaliza lo humano se intensifica en la referencia a la rosa, puesto que este verso plantea una antítesis que funciona en una doble dirección: por una parte, en la propia construcción sintáctica de la frase, en la que contrastan la pureza de la rosa y el «hedor», una elección marcadamente peyorativa dentro del paradigma lingüístico; por otra parte, este sintagma en el que aparece el motivo de la rosa opera de forma intertextual con el quinto apartado, en el que se hace referencia, como ya he citado, al «perfume de la carne» (v. 13). Así pues, «el hedor de la rosa» y «el perfume de la carne» establecen dos dimensiones antitéticas cuya síntesis se resuelve en el ser humano, en la que la primera referencia se entiende en términos negativos por la artificialidad del símbolo floral; y la segunda se comprende de manera positiva por ser «el perfume de la carne» constitutivo de la naturaleza humana.

La rosa es, en este poema, uno de los símbolos que funciona como materialización de Dios en la realidad. En ese sentido, la flor ofrece una apariencia impostada y falseada de belleza y de perfección, que, sin embargo, desprende un «hedor» destructivo. De nuevo, a partir de la rosa, el sujeto poético intuye esa fachada de falsedad y de mentira que rodea a la realidad humana y trata de desarticularla mediante la indagación lingüística y poética. No obstante, la voz lírica no va más allá (no puede ir más allá) porque está limitada ontológicamente a vivir una existencia contingente de la que, si bien puede señalar sus grietas, no puede enmendarlas y reconstruirlas. De ahí que el poema no se cierre con un sentimiento de desesperanza, sino de complacencia: «y no habrá sido en vano que tú y yo / solo hayamos pensado lo que otros hacen / porque alguien tiene que pensar la vida» (apdo. 8, vv. 8-10).

Por último, el poema «A rose is a rose» (Varela, 2001, p. 110) introduce una diferencia fundamental con respecto al poema anterior,

dada la importancia que ostenta el símbolo de la rosa en la composición. Frente a «Nadie sabe mis cosas», donde la referencia a la flor era subsidiaria y funcionaba como un motivo que se ponía a disposición de un tema más amplio, en «A rose is a rose», la rosa es el símbolo en torno al cual se articula la reflexión metaliteraria del poema. Esta composición no presenta, en principio, ninguna referencia específica que, explícitamente, aborde la transgresión de la feminidad; no obstante, si se tienen en cuenta las palabras pronunciadas por la propia Varela sobre la relación de la rosa y las expectativas sobre la mujer citadas al inicio de este artículo, resulta más que apropiado leer la desmitificación del símbolo como parte de una visión que busca desarticular los modos de poetización hegemónicos a partir de los cuales se ha representado la feminidad.

Desde el propio título, «A rose is a rose», se establece una relación de intertextualidad con uno de los poemas de la autora estadounidense Gertrude Stein, «Sacred Emily». Dicho poema contiene un verso que se ha convertido en uno de los más conocidos aforismos de la autora: «Rose is a rose is a rose is a rose». A través de la repetición nominal, la voz poética consigue desestabilizar la posible semántica unívoca de la rosa, de manera que obliga al receptor a buscar diferentes significados que den sentido al sintagma⁷ o bien a aceptar que se trata de una frase cuya única función es remarcar la intrascendencia del símbolo, deformando su definición en una cadena infinita de repeticiones que no llegan a ninguna parte. La elección de Varela al recortar el verso steiniano elimina la posibilidad de interpretar la primera referencia a la rosa como un nombre propio femenino; al contrario que en Stein, el sustantivo no lleva letra mayúscula y sí un determinante inespecífico: «a». De esta manera, frente a la ambigüedad del verso de la poeta estadounidense, en Varela hay una acotación semántica

7 A este respecto, reflexiona Stein: «it is not repetition if it is that which you are actually doing because naturally each time the emphasis is different just as the cinema has each time a slightly different thing to make it all be moving» (1957, p. 170).

importante que conduce, casi de manera inequívoca, a la flor clásica, cuya interpretación se potencia, además, a partir del contenido del propio poema.

Así pues, frente a esa cadena potencialmente infinita de significados de Stein, en el poema vareliano el sintagma adquiere una forma de proposición lógica asimilable al principio de identidad: A es A. De esta manera, el sujeto poético anuncia una posición estética clara con respecto al símbolo: «A rose is a rose». Este planteamiento, en principio tautológico, encierra en realidad una concepción específica en torno al significado metafísico de la rosa, basada en el inmanentismo. Frente a las construcciones metafóricas de la tradición occidental, en las que la rosa se asumía como correlato objetivo, según el cual la flor era siempre algo más (perfección, belleza, feminidad o paso del tiempo), Varela parece reclamar el principio de identidad como manera de redefinir la semántica de la flor. De esta forma, la poeta plantea un acercamiento esencialista a la rosa a partir del cual se desarticularía la semántica clásica de tópicos vinculados a la flor, como el ya mencionado *collige, virgo, rosas*. Esta será la primera dimensión desde la cual Blanca Varela plantea la transgresión del símbolo de la rosa: desde el paratexto principal.

Esta heterodoxia estética continuará en todo el poema y se manifestará tanto en el plano formal como en el del contenido, que será donde podamos aplicar la hipótesis a propósito de la antítesis como campo figurativo y del concepto de lo «falso». La transgresión en el plano formal se refleja a partir de la ausencia de marcas gráficas a lo largo de todo el poema. En ese sentido, la composición no presenta distinción entre mayúsculas y minúsculas ni signos de puntuación que organicen el contenido para proporcionar una lectura guiada, lo que intensificará la ambigüedad interpretativa.

En cuanto a las marcas gráficas, *Valses y otras falsas confesiones* ocupa un lugar clave en el desarrollo de la poética vareliana. En sus primeros poemarios, *Ese puerto existe* y *Luz de día*, Varela respetaba íntegramente todos los signos formales, de manera que su obra se inscribía en una estética prevanguardista, pese a ser (desde el punto de

vista del estilo) de índole parasurrealista. Sin embargo, ya en *Valses y otras falsas confesiones* comprobamos cómo los poemas de forma ortodoxa se combinan con otros que desafían las reglas de puntuación estrictas. Entre ellos se encuentra «A rose is a rose», en el que la transgresión ortográfica se suma al resto de prácticas anticlásicas que lo conforman. Después de este poemario, Varela escribirá el resto de sus libros prescindiendo por completo de los signos de puntuación. A este respecto, la poeta reflexiona en una entrevista con Efraín Kristal:

La puntuación me sobraba. En cierto momento me pareció tradicional, burguesa, equivalía a entregar una tarjeta de visita. No poner puntuación me permite por una vez siquiera usar mis silencios, respirar como quiero, no ser la persona que los demás creen que soy o quieren que sea. Es sencillamente una ruptura que me gusta. Me gusta ver que las letras vuelen aparentemente solas, que las palabras no tengan ataduras, amarres dentro de la página. Para mí la página en blanco es algo que siempre me ha tentado. El vacío me atrae. (2016, respuesta a «¿Por qué abandonaste la puntuación?»)

Por otra parte, la construcción sintáctica del poema guarda una relación directa con el título. A lo largo de los seis versos de la composición, no hay un sujeto explícito (no aparece «la rosa» ni «la flor», como sí aparecía en los otros poemas); sin embargo, hay cuatro verbos en tercera persona del singular, de modo que esta marca lingüística obliga a interpretarla en correferencialidad con el sujeto del título: «a rose». No obstante, la rosa de los versos no es «una rosa» cualquiera, sino «la rosa» como símbolo poético que la voz lírica aborda desde la desmitificación. Así pues, podemos distinguir hasta cuatro sintagmas verbales que se habrían de interpretar teniendo en cuenta esta referencia al título. Estos son: «[la rosa] inmóvil devora luz», «[la rosa] se abre obscenamente roja», «[la rosa] es la detestable perfección / de lo efímero», «[la rosa] infesta la poesía / con su arcaico perfume».

En ese sentido, esta vuelta constante sobre el título hace que el poema se construya como una enumeración de definiciones alternativas (y mucho más alumbradoras) a la propuesta por el paratexto principal. Sin embargo, esta serie de definiciones en torno a la rosa, lejos de plantearse de forma individual y aislada, establece una relación de progresión temporal; no es sino la reproducción del proceso de crecimiento de la rosa: desde la quietud y la pasividad («inmóvil devora luz»), pasando por la eclosión floral («se abre obscenamente roja»), hasta la acción destructora («infesta la poesía / con su arcaico perfume»). De esta manera, comprobamos una segunda dimensión antitética en el poema, en la que se enfrenta la rosa del título, una rosa cotidiana, intrascendente, y la rosa del cuerpo del poema, la rosa poética, esclerotizada y que, por esa misma razón, deteriora todo poema en que aparece.

En cuanto al plano lingüístico, destaca la transgresión que el sujeto lírico lleva a cabo a partir de la elección léxica. En ese sentido, comprobamos una tercera antítesis, en la que se enfrentan los significados clásicos de la rosa con el abordaje desmitificador que propone la voz poética. Así las cosas, podemos analizar este aspecto estilístico bajo la forma dicotómica, pese a que muchos de estos contrastes se producen entre categorías lingüísticas diferentes. De este modo, en el primer verso, la antítesis se produce a partir de la conjunción del adjetivo de quietud, «inmóvil», y un verbo agentivo, «devora»; a su vez, este mismo verbo encarna otra relación antitética con su objeto directo, «luz», de manera que contrasta la brutalidad con que la rosa se enfrenta a un elemento relacionado directamente con la pureza. Para el segundo verso («se abre obscenamente roja»), es muy acertada la apreciación que plantea Fernández Cozman, quien entiende que la elección del adverbio indica que «su pureza resulta una farsa» (2012, p. 147). La tendencia antitética continúa en los siguientes versos, a partir del epíteto «detestable perfección / de lo efímero» (vv. 3-4), que, por la referencia temporal, se puede leer como una explícita desarticulación del ya referido tópico clásico *collige, virgo, rosas*. Por último, no podemos considerar el epíteto del último verso, «arcaico perfume», una antítesis como tal; sin embargo, sí es posible establecer un correlato

antitético entre el verbo «infesta» (v. 5) y el sustantivo «perfume» (v. 6), por cuanto aportan una carga connotativa radicalmente diferente.

En relación con esta última dicotomía, «A rose is a rose» establece una intertextualidad directa con el apartado 7 de «Nadie sabe mis cosas», en donde, como se ha analizado con anterioridad, el sujeto lírico expresaba: «¿sientes el hedor de la rosa?». De este modo, comprobamos que en Varela existe una tendencia a recrear la rosa como símbolo poético a partir de la materialidad (y no tanto como una abstracción metafísica o un concepto supremo, como sí aparece en la poesía de Martín Adán, por ejemplo). En ese sentido, la corporeidad de la flor está íntimamente ligada a su putrefacción, cuya consecuencia inmediata se refleja en el ejercicio poético. Será en los últimos dos versos de «A rose is a rose» en los que encontraremos una reflexión metapoética explícita («infesta la poesía / con su arcaico perfume»), de manera que la rosa se concibe, no ya como un elemento innecesario o prescindible para la poesía, sino como un motivo trasnochado y esclerotizado que afecta de forma negativa a la estética. A este respecto, el concepto de «lo falso» puede aplicarse teniendo en cuenta el descreimiento del sujeto lírico a propósito de las posibilidades de la rosa tradicional como símbolo poético.

En suma, en «A rose is a rose», se desarrolla un original y potente contrapunto de la rosa como símbolo trascendente de belleza absoluta, en el que se introducen algunas ideas específicas que remiten a la desarticulación del tópico *collige, virgo, rosas*, que, desde pseudo-Ausonio, Catulo u Ovidio, pasando por Petrarca y por poetas de la tradición hispánica como Francisco Quevedo, llega con modulaciones diversas hasta la actualidad. Dicho tópico se codifica a partir de una visión patriarcal, según la cual la belleza de la mujer se asemeja a la rosa, por cuanto su belleza es pasajera y, con el paso del tiempo, se deteriora sin excepciones. Frente a esta construcción metafórica, la voz lírica de Varela ofrece una lectura de la rosa que se asienta en una interpretación material y profundamente transgresora en la que la flor constituye el símbolo máximo de la degradación y de la putrefacción, sin posibilidad alguna de idealización.

En esa línea de ideas, centrándonos en el sentido de este poema, Fernández Cozman plantea que, en «A rose is a rose», Varela propone «crear otros símbolos y abordar otros temas porque la tradición es dinámica [...] [y] la rosa permanece inmóvil» (2012, p. 147). Ahora bien, tal vez cabe considerar que el sujeto poético no aboga por la creación de nuevos símbolos que desbanquen a la rosa, sino por la transformación de la semántica clásica del motivo a través de su transgresión. Por esa razón, se puede entender el poema, como ya he planteado, como contrapunto desmitificador de la rosa entendida como símbolo de pureza y belleza absolutas, frecuentemente dirigidas solo a la mujer, y que conecta en algunos puntos específicos con el tópico del *collige, virgo, rosas*. De esta manera, no se desecha la funcionalidad del motivo, sino que este deviene un símbolo de desafío a la tradición poética, que, en numerosas ocasiones, se ha desarrollado desde una visión patriarcal idealizadora de la mujer. Dicha pervivencia se comprueba desde el propio planteamiento paradójico de «A rose is a rose», en el que se desacredita el sentido estético de la rosa, utilizando el símbolo mismo como elemento protagonista del poema, de manera que se comprueba su vigencia, aunque desde una visión renovada, transgresora y material, puesto que la desacraliza y la vacía de significado simbólico.

4. A MODO DE CIERRE

A lo largo de estas páginas, se ha podido ratificar la vinculación que existe en *Valses y otras falsas confesiones* entre el tratamiento de la figura materna y el del símbolo de la rosa como procesos varelianos de transgresión de la feminidad. Como he planteado al inicio, la evolución del lenguaje y de los temas desarrollados por Blanca Varela puede explicarse a través de su propia experiencia autobiográfica de la maternidad, puesto que, como ella misma ha reconocido, la conectó con el mundo y la hizo asumir su condición de mujer. Este compromiso con su género implica el desarrollo de una visión que cuestiona su propia existencia como individuo y como poeta. A este respecto, la representación transgresora de la maternidad en los poemas analizados revela una lectura compleja y contradictoria de la madre, entre el

amor y la perversidad, que permite adentrarse en una visión original de experiencias diversas, tales como el sentimiento ambiguo hacia la tierra natal, la ciudad como madre («No sé si te amo o te aborrezco...»), o las incoherencias con respecto a la divinidad, desde la vivencia específica de ser mujer («Vals del ángelus»).

En una línea complementaria, en los poemas en los que aparece el símbolo de la rosa, la voz poética opta por construir una enunciación deliberadamente transgresora con respecto a los significados clásicos y tradicionales de dicho símbolo. Entre ellos, está la idea de perfección y belleza sublime que, como he señalado, se ha relacionado históricamente con la feminidad. A este respecto, la voz poética construida por Blanca Varela recoge todos los significados adscritos históricamente al símbolo y desarrolla una visión desmitificadora que propone, en su lugar, una imagen degradada y putrefacta de la flor. Todo ello supone, asimismo, una transgresión de las expectativas sobre las posibilidades semánticas de los símbolos poéticos clásicos y, en concreto, sobre el tipo de lenguaje literario que debieran desarrollar las mujeres. Frente a ello, Varela es una de las primeras poetisas (mujeres) del Perú que escoge un lenguaje feísta, impuro y desagradable para hacer frente a los juicios preconcebidos sobre las limitaciones temáticas y formales de la poesía escrita por mujeres⁸.

Con todo ello, Blanca Varela edifica una voz lírica que sí permite cuestionar la tradición poética sobre la figura materna y la rosa. Así, la madre no perfecta, la que vive la maternidad con todo tipo de incoherencias, desde la ternura y la nostalgia hasta llegar al desgarramiento más visceral, se refleja en la original visión de esa rosa que renuncia a ser pura e inmaculada, y eclosiona impudicamente hasta llegar a lo destructivo. Por tanto, la imbricación vareliana entre la madre y la rosa se construye a partir de la visión de una feminidad caleidoscópica, compleja y ambigua, en la que los valores positivos se diluyen

8 Esta idea será ampliamente desarrollada por poetisas peruanas posteriores, como María Emilia Cornejo, Carmen Ollé o Rocío Silva-Santisteban, quienes, siguiendo la estela de Varela, escogerán un lenguaje impúdico para enfrentarse a los estereotipos de género en la poesía.

contradictoriamente en los negativos, y que, por tanto, rebasa las posibilidades de adscripción a las rígidas clasificaciones sobre la mujer de la tradición poética.

Varela, en suma, se sirve de un lenguaje desafiante y transgresor, capaz de aprehender la realidad material de manera minuciosa, con toda diversidad de matices, para ofrecer, en *Valses y otras falsas confesiones*, el incipiente desarrollo de una voz lírica que desciende a una realidad donde el contacto con la sangre, el dolor, el hambre y la suciedad, desde su condición de mujer, devuelve una visión poética del mundo tan transgresora como fascinante. A la luz de las consideraciones expuestas, cabe concluir planteando que *Valses y otras falsas confesiones* ocupa un lugar central dentro de la bibliografía vareliana, por cuanto implica el inicio del ya aludido viaje de descenso hacia un lenguaje material que desarrollará de manera determinante a partir de *Canto villano*. Esta renovada forma de trabajar con el lenguaje permite a Varela indagar y explorar las posibilidades poéticas de una cosmovisión subversiva mediante una voz lírica que descubre la belleza poética en la impureza misma de la existencia, en sus contradicciones y en su condición finita; una voz que reconoce que la belleza de saberse impura no es sino la belleza de saberse viva.

REFERENCIAS

- Alonso, Á. (2013). La rosa en la poesía de amor del siglo XV. *Creneida*, (1), 30-46. <https://core.ac.uk/download/pdf/60900005.pdf>
- Borsò, V. (1998). La poesía del eco en la escritura de los años 80: Blanca Varela, Giovanna Pollarolo y Carmen Ollé. En K. Kohut, J. Morales y S. V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy: crisis y creación* (pp. 196-217). Vervuert Verlag; Iberoamericana.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- Coaguila, J. [entrevistador] (2016, 17 de agosto). *Entrevista a Blanca Varela: «La poesía es una sola»*. Vallejo and Company. <https://www.vallejoandcompany.com/entrevista-a-blanca-varela-la-poesia-es-una-sola-por-j/>

- Escartín, M. (1996). *Diccionario de símbolos literarios*. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Fernández, C. (2012). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Universidad San Ignacio de Loyola.
- Forgues, R. [entrevistador] (1991). *Palabra viva: las poetas se desnudan*. Librería Studium Ediciones.
- Kristal, E. [entrevistador] (2016, 21 de agosto). *Entrevista con Blanca Varela*. Vallejo and Company. <https://www.vallejoandcompany.com/entrevista-con-blanca-varela-por-efrain-kristal/>
- Muñoz, O. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- O'Hara, E. [entrevistador] (1984). El recuerdo del recuerdo: conversación con Blanca Varela. *Revista Peruana de Cultura*, (2), 14-15.
- Reisz, S. (1998). «Escritura femenina» y estrategias de auto-representación en la «nueva» poesía peruana. En K. Kohut, J. Morales y S. V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy: crisis y creación* (pp. 218-233). Vervuert Verlag; Iberoamericana.
- Suárez, M. (2012). *Trillar lo invisible: poesía y pintura en la obra de Blanca Varela*. Universidad Veracruzana.
- Stein, G. (1957). *Lectures in America*. Beacon Press.
- Valero, E. M. (2006). «El mundo iluminado y yo despierta»: la poética material de Blanca Varela desde los años 80. *Ómnibus*, 3(12). <https://www.omni-bus.com/n12/varela.html>
- Varela, B. (2001). *Donde todo termina abre las alas: poesía reunida (1949-2000)*. Prólogo de A. Castañón y epílogo de A. Gamoneda. Galaxia Gutenberg.
- Vich, C. (2007). «Este prado negro de fuego abandonado»: dimensiones de la maternidad en la poesía de Blanca Varela. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 243-260). Fondo Editorial del Congreso de la República.