

*Cien mil ojos  
en dos ojos*  
Semántica y  
representaciones del ojo  
en el mundo hispánico

Antonella Cancellier  
Carmelo Spadola  
(eds.)



05 LINCE-O  
SAPERI NOMADI

cleup



05 LINCE-O  
SAPERI NOMADI

*Direttori*

Antonella Cancellier - Vincenzo Milanese - Telmo Pievani  
Università degli Studi di Padova

*Comitato Scientifico*

Antonio Colomer Viadel, Universitat Politècnica de València  
Álvaro Díaz Berenguer, Universidad de la República, Montevideo  
Ambrogio Fassina, Università degli Studi di Padova  
Candelas Gala, Wake Forest University, North Carolina  
Clara Janés, Real Academia Española de la Lengua  
Gianmario Molin, Università degli Studi di Padova  
Víctor Navarro Brotons, Universitat de València  
Claudio Pagano, Università degli Studi di Padova  
Maurizio Ripa Bonati, Università degli Studi di Padova  
Fabio Rodríguez Amaya, Università degli Studi di Bergamo  
Isabelle Stengers, Université Libre de Bruxelles  
Giuseppe Zaccaria, Università degli Studi di Padova

*Comitato Editoriale*

Francesco Carbone, Università degli Studi di Padova  
Andrea Cozza, Università degli Studi di Padova  
Carmen Domínguez Gutiérrez, Università degli Studi di Padova

Il nome della collana *Lince-o* si ispira alla lince che l'Accademia Nazionale dei Lincei ha scelto come emblema per la straordinaria acutezza visiva e agilità mentale. La spirale, che le abbiamo attribuito come coda, allude alla natura infinita della conoscenza ed è una delle forme più diffuse nell'universo: è presente nelle galassie, nelle conchiglie, nei cicloni, nel DNA... Viene poi naturalmente Galileo che, a partire dalla sua ammissione all'Accademia (1611), fu fiero di firmare come Galileo Galilei Linceo. Ma c'è anche un Linceo più antico a cui rimandiamo. L'argonauta della mitologia greca, alla conquista del vello d'oro che guariva le ferite, la cui vista penetrante lo rendeva capace di attraversare le cose e di vedere anche sotto la terra. La collana *Lince-o*, che è dedicata alla trasversalità nei saperi e al dialogo tra le discipline, è un omaggio a tutto questo insieme.

*Cien mil ojos  
en dos ojos*  
Semántica y  
representaciones del ojo  
en el mundo hispánico

Antonella Cancellier  
Carmelo Spadola  
(eds.)

cleup

La pubblicazione di questo volume è stata possibile grazie al contributo dell'Università degli Studi di Padova – Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali (SPGI).

La presente pubblicazione è stata sottoposta a *peer review*.

Prima edizione: settembre 2022

ISBN 978 88 5495 563 9

© 2022 CLEUP sc

Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova

via G. Belzoni 118/3 – Padova (+39 049 8753496)

[www.cleup.it](http://www.cleup.it)

[www.facebook.com/cleup](https://www.facebook.com/cleup)

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

In copertina: l'immagine scelta per la collana *Lince-o* è ispirata alla lince dell'emblema dell'Accademia Nazionale dei Lincei e alle code a spirale dei gatti fantastici delle incisioni di Conrad Lycosthenes (1557), Johann-Georg Schenck (1609) e Fortunio Liceti (1634).

## Índice

- 10      Presentación/Presentazione  
*Antonella Cancellier*
- 17      Galileo, el ojo y el telescopio  
*Clara Janés*
- 27      Hay otro: quien ve  
*Fabio Amaya*
- 43      L'occhio nella simbologia ebraica e in quella massonica  
*Stefano Arieti*
- 49      *Occhiu* pantesco y 'mal de ojo' cubano.  
Narraciones y rituales 'entre dos aguas'  
*Irina Bajini*
- 61      Anómalo, seco, sangrante: el ojo y sus historias  
en la narrativa de Guadalupe Nettel,  
Lina Meruane y Alan Pauls  
*Monica Rita Bedana*
- 67      Potere e visibilità: dallo specchio di Velázquez  
al selfie di Obama  
*Enrico Calamai*
- 75      *Ixtli*, el ojo, en el diccionario náhuatl  
y la cosmogonía azteca  
*Anna Sulai Capponi*

- 83 Miradas machadianas  
*Giovanni Caravaggi*
- 99 La mirada 'excéntrica' de Rita Indiana  
en *La mucama de Omicunlé*  
*Sara Carini*
- 115 Los ojos y la mirada en la poética  
de Francisco de Quevedo  
*Alessandra Ceribelli*
- 129 Desde el Ojo que todo lo ve hasta la transparencia invertida.  
El poder, la mirada que todo lo controla  
*Antonio Colomer Viadel*
- 149 Revelación y condena del ojo en *Hombre de maíz*  
de Miguel Ángel Asturias  
*Maria Rita Consolaro*
- 167 Escritura, mirada y deseo en *El secreto de sus ojos*  
*María Lourdes Cortés*
- 181 Urdimbre de ojos en las huellas de un teatro del cuerpo.  
Más acá y más allá de la anatomía y el teatro anatómico  
*Valeria Cotaimich*
- 201 Scrutare l'inosservato.  
Il microscopio e l'osservazione del microcosmo  
*Andrea Cozza*
- 217 La oftalmología en el siglo XIX: una aproximación textual  
y terminológica a la traducción científica  
*Elena Dal Maso – Elisa Sartor*
- 237 El ojo tecnológico invisible y el ataque global  
contra el derecho a la intimidad  
*José Carlos de Bartolomé Cenzano*
- 261 Construcción narrativa de don Juan  
en *El alma y el cuerpo de don Juan* de Alberto Insúa  
*Andrea Fidalgo Giráldez*
- 277 Entre la mirada negada y el ojo del universo:  
tres oculismos en la literatura argentina  
*Mariano García*

- 295 El ojo de la Ballena. *Dictado por la jauría y Los venenos fieles,*  
o las cavilaciones tras el rostro surrealista  
de la Venezuela de los años sesenta  
*Carla García Citerio*
- 312 Ante los ojos de la audiencia:  
la maravilla en el corral de comedias  
*Sara García Fernández*
- 327 Unos catalejos muy móviles.  
Aproximaciones y alejamientos de la mirada  
en una selección de cuentos de Agustín Acevedo Kanopa  
*Giuseppe Gatti Riccardi*
- 347 La representación de la vista como dispositivo de control  
de la escuela contemporánea  
*Edgar Gómez Bonilla*
- 361 Entre el ver y no ver, el querer y no querer ver.  
Reflexiones en torno a los ensayos de un anatomopatólogo  
*Ana María González Luna C.*
- 377 El ojo interior. Mujeres, sueños y visiones en el Medioevo  
*Heidi R. Krauss-Sánchez*
- 389 El ojo como epicentro.  
Luis Buñuel y la libertad de la mirada  
*Sofía Malvido Cordeiro*
- 407 Vidas de artistas. Los raros de María Gainza  
(*El nervio óptico*)  
*Celina Manzoni*
- 423 Cuando el cine desoja: una mirada surrealista  
*Roberto Marín Villalobos*
- 433 “Verbo, ojo del centro abolido”.  
La pesquisa del ojo interior en la poesía de Blanca Varela  
como acto de traducción intersemiótica  
*Marisa Martínez Pérsico*
- 449 Las imágenes razonadas de Adolfo Bioy Casares:  
tradición e innovación  
*Rosa Pellicer*



- 465 ¿Sin ojos? A propósito de *Metamorfosis de Narciso*  
de Salvador Dalí  
*Karen Poe Lang*
- 477 Nada escapa al ojo carnavalesco.  
Crítica política en el *Popurrit del ojo*, de Saltimbanquis  
*Gabriela Rivera Rodríguez*
- 493 “Con verdes vidrios por anteojos”.  
Especulaciones en torno a un soneto  
de sor Juana Inés de la Cruz  
*Leonardo Sancho Dobles*
- 507 De amor y odio: el duelo de las miradas  
en el cuento *Bienvenido, Bob* de Juan Carlos Onetti  
*Ronald Alberto Solano Jiménez*
- 519 Procesos de lexicalización en torno al ‘ojo’  
*Ariana Suárez Hernández*

CIEN MIL OJOS  
EN PADUA

- 537 Guardando oltre l’Oscurità  
*Gianmario Molin – Cecilia Rossi*
- 549 Giotto: lo sguardo e la visione  
*Giuliano Pisani*
- 583 Occhi sui lucernari dell’infinito.  
Il Museo del Precinema di Padova  
*Carlo Alberto Zotti Minici*

Soraya Estefana, *Tienes mis ojos*.

*Cien mil ojos  
en dos ojos*



“Verbo, ojo del centro abolido”.

La pesquisa del ojo interior en la poesía de Blanca Varela como acto de traducción intersemiótica

Marisa Martínez Pérsico\*

## 1. LA MIRADA Y LA VISIÓN

En este artículo me propongo analizar el tratamiento del motivo del ojo físico, metafórico y simbólico en distintas fases de la poesía de la peruana Blanca Varela (Lima, 1926-2009). Me interesa abordar el desdoblamiento convergente entre la mirada física y la mirada interior en los distintos registros formales de Varela: poemas de verso corto, de verso largo y poemas en prosa<sup>1</sup>.

Gran parte de su obra responde a aquello que Roman Jakobson en su ensayo *On linguistic aspects of translation* (1959) definió como “traducción intersemiótica”, puesto que la autora recurre a

---

\* Università degli Studi di Udine.

<sup>1</sup> Una precisa clasificación de las tipologías compositivas y de las relaciones intergenéricas practicadas en la poesía varelina se encuentra en la introducción que Eva Guerrero Guerrero incluye en la antología *Aunque cueste la noche* (2007) publicada en ocasión del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana: “los registros formales de Varela han sido muy variados: verso corto, poemas de largo aliento, prosa poética (*El libro de barro*), la alternancia en un mismo poema de narración y verso (“Vales”, de *Vales y otras falsas confesiones*), de verso y prosa (“Camino a Babel”, de *Canto villano*), poemas largos, de pulso sostenido (“Destiempo”, de *Ese puerto existe*), composiciones que se acercan al tono ensayístico (“Sin fecha”, de *Ejercicios materiales*), poemas teatralizados, que enlazan con la tradición colonial (“Crónica”, de *Ejercicios materiales*) o poemas que se acercan a la brevedad del haiku (sección “Ojos de ver”, de *Canto Villano*)” (Guerrero Guerrero 2007: 13).

procedimientos retóricos como la écfrasis y la hipotiposis para poner en estrecho diálogo los campos visual y verbal. Si nos detenemos en la frecuencia léxica, la aparición de vocabulario del campo visual (palabras o unidades fraseológicas) es recurrente y constituye una marca reconocible del idiolecto vareliano.

Ya desde su primer libro, *Ese puerto existe* (1959), emerge la certeza de que el conocimiento del mundo no puede limitarse a la percepción sensorial directa y debe combinarse con el ejercicio de una introspección desesperanzada, podríamos incluso llamarla ‘propioceptiva’, que el poeta plasmará a través de la palabra. En una entrevista con el escritor cubano Víctor Rodríguez Núñez, Varela afirmaba que: “según mi experiencia, la poesía es un fenómeno natural, algo incontrolable. Surge de pronto, de algún encuentro con la realidad [...] se produce como una reacción química entre el ser y su manera de mirar” (1997: 286).

Esta mirada ‘doble’ –resultado del choque entre experiencia y realidad– es intrínseca al decir poético, por eso sus versos conectan imágenes del campo semántico de la vista y del engaño, por eso la luz y la oscuridad son polos que se alternan y que definen la existencia: “Hacer la luz aunque cueste la noche” es uno de sus versos más célebres del libro *Luz de día* (1963) que da título a la edición publicada con motivo del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana otorgado por la Universidad de Salamanca (2007). El par ‘ojo-engaño’ se erige en una de las *dominantes*, en sentido jakobsoniano, de la poética de Blanca Varela:

miente la nube  
la luz miente  
los ojos  
los engañados de siempre  
no se cansan de tanta fábula (Varela 2007: 209).

Esta idea de la capacidad restringida de acceso al conocimiento a través de la mirada física se reitera en toda su obra, muy especialmente en el poemario *Valses y otras falsas confesiones* (1964-1971):

terco azul  
ignorancia de estar en la ajena pupila  
como dios en la nada (Varela 2007: 210).

La pérdida de seguridad ontológica, de certezas, que se va profundizando de libro en libro, nos permite hipotetizar la existencia de una gradación anímica que va desde una tibia esperanza primigenia (donde todavía se hacen preguntas), pasando por la zozobra, hasta llegar al desengaño de sus últimos libros. Esta pérdida de seguridad ontológica se refleja en la elección de una constelación semántica ligada al ojo: pupilas, pestaños, manchas, colores, visiones, refracciones engañosas tienen su correlato en una progresiva desazón anímica. También se van perdiendo los signos de puntuación, los títulos de los poemas y las mayúsculas.

Blanca Varela encabeza una lista de poetas de ruptura con la posvanguardia. Si bien sus primeros títulos –especialmente *Ese puerto existe*, que fue publicado en 1959 pero que incluye poemas compuestos en su época parisina, iniciada en 1949– suelen ser considerados exponentes del surrealismo tardío, algunos críticos prefieren incluirla en las filas de la Generación del 50, por su poesía de corte existencialista. Ella misma dice en una entrevista con Edgar O’Hara: “Yo pertenezco, como generación tal vez, más al existencialismo que al surrealismo” (1985: 13)<sup>2</sup>. De todos modos, no se la puede considerar una escritora programática, de adhesión férrea a movimientos o modas literarias. Si nos ceñimos a la cronología de obras, veremos que su producción no es demasiado extensa, aunque sí muy sólida y orgánica. Suma un total de ocho libros publicados en medio siglo: *Ese puerto existe* (1949-

---

<sup>2</sup> Señala Eva Guerrero Guerrero que “cuando empieza a escribir se siente marcada por el surrealismo, que era una tendencia muy presente en Perú, cultivada ampliamente por la generación anterior a la suya, presente sobre todo en César Moro y en Emilio Adolfo Westphalen. Octavio Paz, al prologar su primer libro, la situó dentro del surrealismo, de la que lentamente se fue alejando. Aunque sus estancias sucesivas en París, Florencia o los Estados Unidos decantaron en la definición de sus versos, ha recibido fuertes influjos latinoamericanos, en especial del padrinazgo o de la obra de César Vallejo, Octavio Paz y José María Arguedas” (Guerrero Guerrero 2007: 18).

1959), *Luz de día* (1960-1963), *Valses y otras falsas confesiones* (1964-1971), *Canto villano* (1972-1978), *Ejercicios materiales* (1978), *El libro de barro* (1993-1994), *Concierto animal* (1999) y *El falso teclado* (2000-2001).

Como decíamos anteriormente, la pérdida de seguridad ontológica, que se evidencia de libro en libro influye en la elección de las constelaciones semánticas ligadas a la visión (entendiendo la visión como operación física, óptica) y a la mirada (entendiendo la mirada como operación intelectual, cognitiva). Estos estadios de indefinición impactan a nivel formal –especialmente en la puntuación– y en el léxico, que se va tornando progresivamente más escatológico, sobre todo en *Ejercicios materiales* (1993) y en *Concierto animal* (1999). Ya en un libro temprano de poemas en prosa como *Luz de día* (1960-1963), dedicado a Octavio Paz, se torna evidente la correspondencia entre la acción física de ver y la escalada de aceptación del desengaño vital:

Poner en marcha una nebulosa no es difícil, lo hace hasta un niño. El problema es que no se escape, en que entre nuevamente en el campo al primer pitazo. [...] estamos acostados bocarriba (en realidad la posición perfecta para crear es la de un ahogado semienterrado en la arena). Llamemos cielo a la nada, esa nada que ya hemos conseguido situar. Pongamos allí la primera mancha. Contemplémosla fijamente. Un pestañeo puede ser fatal. Este es un acto intencional y directo, no cabe duda. Si logramos hacer girar la mancha convirtiéndola en un punto móvil el contacto estará hecho. Repetimos: desesperación, asunción del fracaso y fe. [...]. Así es siempre. No nos queda sino volver a empezar en el orden señalado (Varela 2007: 167-168).

Este poema en prosa relata el Génesis creado por la mirada: el hombre es un demiurgo que inventa nebulosas, da origen al cielo, puebla el horizonte de manchas y colores en un acto voluntario de mirar hacia la nada, sin pestañear, con insistencia y dedicación. Pero el acto de creación del mundo está destinado al fracaso y a alternarse con la fe: la vida sería, como la piedra de Sísifo, la repetición cíclica y eterna de estos momentos.

## 2. HACER VER: CULTURALISMO PICTÓRICO Y TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

Las relaciones entre poesía y pintura acompañaron a Varela en la vida privada: estuvo casada con el pintor peruano Fernando de Szyszlo, miembro de la Generación del 50 y gran cultivador del arte abstracto en Latinoamérica, uno de los pintores más significativos del Perú. La comunión del ámbito visual y verbal es una constante en sus libros. De hecho, sus primeros títulos se publican con portadas de Szyszlo (*Valses y otras falsas confesiones*; *Luz de día*). Estos paratextos icónicos pueden ser leídos en diálogo con el discurso poético que enmarcan. En la década del 40, Varela iba a la peña Pancho Fierro, lugar de encuentro de intelectuales y de artistas, de tertulias de poetas y pintores, y es en esta peña entra en contacto tanto con su futuro marido como con José María Arguedas. La pintura “es sin duda uno de los elementos distintivos de esta generación, puesto que varios de sus componentes, además de poetas, son artistas plásticos, como Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson” (Guerrero Guerrero 2007: 19) y es una de las referencias culturales más presentes en la obra vareliana. Hay un sentido simbólico atribuido a determinados colores; es de destacar la omnipresencia del rojo, que algunos críticos han relacionado con las mutuas influencias artísticas entre ella y su marido, y el valor de las sombras, además de la importancia de los contornos. El regodeo en los cromatismos derivados del rojo suele estar conectado con alusiones zoológicas a perros, arañas y cerdos.

La traducción intersemiótica, según Roman Jakobson (1959), se verifica en aquellos casos en los que no se traduce entre dos lenguas naturales sino entre sistemas semióticos distintos, como cuando se traduce una novela en una película, un poema épico en un cómic o se saca un cuadro del tema de una poesía. Umberto Eco, en su aclamado ensayo de traductología *Dire quasi la stessa cosa* (2003), distingue entre traducción propiamente dicha y traducción intersemiótica, siendo esta última la interpretación de los signos verbales mediante sistemas sígnicos no verbales, o lo que el semiólogo estonio Peeter Torop ha denominado traducción extratextual o traslación de un tipo de arte a otro, en este caso literario y plástico. Una de las modalidades de la traducción intersemiótica es la écfrasis, entendida como descripción de

una obra visual, ya sea cuadro o escultura. Algunos famosos ejemplos de écfrasis son las “Imágenes” de Filóstrato y las “Descripciones” de Calístrato, o los análisis pormenorizados de cuadros hechos por críticos de arte. Umberto Eco, en el octavo capítulo del libro citado –titulado “Hacer ver”– califica a la écfrasis como ejercicio retórico y señala que es necesario distinguir entre ‘écfrasis clásica o patente (real) y écfrasis oculta (ficticia)’:

Si la écfrasis patente quería ser juzgada como una traducción verbal de una obra visual ya conocida (o que se pretendía que resultara conocida) la écfrasis oculta se presenta como un dispositivo verbal que quiere evocar en la mente del que lee una visión lo más precisa posible (Eco 2003: 271).

En la poesía de Varela, en parte seguramente motivadas por las experiencias biográficas mencionadas, hallamos muchas referencias a pintores, cuadros existentes o atribuidos a pintores reales (que obedecerían entonces a la lógica de la écfrasis oculta) así como estilos pictóricos. Señalo entre ellos el poema “Madonna” que es una écfrasis del cuadro homónimo de Filippo Lippi (“Madonna col Bambino e scene della vita di Sant’Anna”, 1452, alojado en Le Gallerie degli Uffizi) y está incluido en el poemario *Luz de día*, “Tàpies” (Antoni Tàpies en el poemario “Canto Villano”) o “Malevitch en su ventana”, de *Ejercicios materiales*, uno de cuyos fragmentos reproduzco a continuación:

aquí el ojo comienza a desteñirse  
a no ser  
y la voz se quiebra inaudita  
(alguien ha perdido definitivamente su balsa)  
a la deriva sobre el océano  
sopla el viento de la indiferencia  
por la puerta entreabierto llega la aurora  
más silenciosa y pálida que nunca

es el día sobreviviente con su carreta vacía  
sigue brillando la lámpara penitente  
pero no creo en su luz  
ni compro la muerte con nombre de pez



ni es cierto que bajo su escama mortecina  
dios nos contempla (Varela 2007: 267-268).

El tono metafísico, agónico, del tratamiento del tópico *vita flumen* es el eje de este poema, que contiene el germen de toda la poética vareliana y es un diálogo urgente con la figura del pintor ruso, pionero del abstractismo geométrico y de las vanguardias de su país, fundador del suprematismo: la poesía es la persecución de lo invisible, con su metafórico juego de luz y oscuridad. El poeta observa el mar por la ventana y esta mirada no lo arroja a ninguna verdad, es solo fuente de sensaciones engañosas, una luz falsa que revela el abandono de un dios inexistente. Sin una mirada interior, la visión no resulta fiable.

Por su parte, el poema en prosa “Madonna” está inscrito dentro del modelo de la representación del espacio interior establecido a mediados del *Quattrocento*<sup>3</sup>. Nuevamente vemos el acento puesto en la oposición de luz y sombra ligada al desengaño vital, frecuentemente resaltada por Varela en sus poemas-écfrasis. Esta particularidad se constata también en “Tàpies”, incluido en *Canto villano* (1972-1978), que forma parte de la significativa primera sección titulada “Ojos de ver”. “Tàpies” tiene una estructura similar a la del haiku (son tres versos, aunque no respetan las 17 sílabas distribuidas en 5 / 7 / 5) y allí se define al mundo como “puerta entre la sombra y la luz / entre la vida y la muerte” (Varela 2007: 236). Volviendo al análisis de “Madonna”, este poema-écfrasis guarda numerosos puntos de contacto con el cuadro de Lippi, pero se evidencia un desplazamiento semántico importante: el poema es una alegoría de la vida humana que gira en torno a la figura femenina y a la maternidad. Hay un desvío de la écfrasis en favor del tema de la maternidad frente al de la divinidad del cuadro original. No es extraña esta modulación argumental: la maternidad es un tema pivote de la obra vareliana con epicentro en su celebrado poema “Casa de cuervos”, cuyo título y contenido constituyen un guiño fraseológico –como muchos de sus poemas de temática ‘visual’–, que reelabora, en este caso, la paremia “Cría cuervos y te sacarán los ojos”. Además de la recreación lírica

---

<sup>3</sup> Cfr. Suárez (2002).

de unidades fraseológicas de acervo popular, las numerosas alusiones a las artes plásticas (además de la música) dotan a la obra vareliana de un culturalismo pictórico que se ha convertido en una seña de su idiolecto poético.

Otro procedimiento intersemiótico explorado es el de la hipotiposis. Umberto Eco la define del siguiente modo:

el efecto retórico por el que las palabras pueden hacer evidentes precisamente fenómenos visuales: se representan o evocan experiencias visuales a través de procedimientos verbales, con una descripción muy vívida y rica. Se puede producir hipotiposis por denotación (como cuando se afirma que entre un lugar y otro hay veinte kilómetros de distancia), por descripción pormenorizada (como cuando se dice de una plaza que tiene una iglesia a la derecha), por enumeración (como en el catálogo de los ejércitos ante las murallas de Troya ofrecido por Homero), por acumulación de acontecimientos o personajes, cuya finalidad es que nazca la visión del espacio donde sucede la acción (Eco 2003: 254-255).

En la poesía vareliana la hipotiposis se materializa a través de la insistencia en el claroscuro, en el contraste cromático y en el concepto espacial de circularidad (que es temporal y espacial a la vez) así como en la acumulación de menciones y descripciones de animales e insectos. En el poemario *Concierto animal* (1999), donde la meditación vital presenta pocas zonas de celebración, la indagación existencial y metapoética se funda en la errancia. La oscuridad es el motor de la especulación poética, imprescindible para que nazca la luz:

así alumbra su blanco la tiniebla  
así nace la interminable cola  
así la mosca desova en el hilo de luz

la tierra gira  
el ojo de dios no se detiene

qué haríamos pregunto  
sin esta enorme oscuridad (Varela 2007: 321).

También en el poema “Puerto Supe” (*Ese puerto existe*), la luz, la noche y el pozo son imágenes que se entrelazan. La percepción visual, física, del yo lírico que contempla las olas del mar, tiene su correlato espiritual:

Aquí en la costa escalo un negro pozo,  
voy de la noche hacia la noche honda,  
voy hacia el viento que recorre ciego  
pupilas luminosas y vacías

[...]

Aquí en la costa tengo raíces  
manos imperfectas  
un lecho ardiente en donde lloro a solas (Varela 2007: 138).

Bella, dramática y significativa es la identificación de Dios con una linterna desde su primer libro, *Ese puerto existe*. En la parte VIII del poema “Primer baile” este dios degradado, instrumental, de claridad limitada, es retratado como un dios cruel, un sol opaco, que no se comunica eficazmente con sus criaturas: “El suplicio comienza con la luz. / Una linterna sorda, arriba, lo ilumina todo” (Varela 2007: 159). Como venimos analizando, el par ojo-engaño se concreta en numerosas imágenes a las que se incorpora la del laberinto: la mirada es asociada a esta construcción porque no es reveladora, confunde, no da respuestas y solo muestra ficciones (se usa el verbo ‘parecer’):

Aquella torturada nube parecía tan firme

[...]

tan exacta  
sobre el laberinto de la pupila (Varela 2007: 162).

También en los poemas en prosa de *El libro de barro* (1993-1994) se suceden imágenes que tematizan la opacidad de la mirada: “Misterios de la luz. Según el cristal / con que se mira nacer o morir. Las viejas imágenes se oxidan” (Varela 2007: 297); “Mil pupilas en lo oscuro, estrellas inventadas, borradas y nuevamente encendidas / en la noche más larga de un ser vivo que gime” (Varela 2007: 304); “Ojos susurrantes se abren y se cierran” (Varela 2007: 295).

### 3. UN DICCIONARIO ÓPTICO PARA LA ZOZOBRA

En *Ese puerto existe* la zozobra del yo lírico se refleja en la elección de adverbios de duda, deícticos y tiempos verbales que sugieren indefinición. Por ejemplo, en el poema “Máscara de algún dios” aparecen juegos de ilusiones ópticas: el título se refiere a un dios que se esconde. El uso del adverbio de duda (el “tal vez” anafórico), el empleo del subjuntivo, la mención a lexemas intercambiables, aunque sean antónimos (luz/sombra), la adopción de deícticos tales como pronombres indefinidos y demostrativos que remiten a distintos referentes (esto/otro/aquello) pero que podrían ser también reemplazables entre sí sugieren un grado de incertidumbre sobre el destino, la muerte y el ser que impregnan de escepticismo la poesía vareliana. Sin embargo, en los primeros libros todavía existe una pregunta, cuyo sentido se funda en la esperanza de una respuesta:

[...]

¿Pájaros en la frente?

Y luego hay rojo  
y todo lo que la tierra olvida.  
Humedad con poderes de fuego  
floreciendo tras las negras pestañas.  
Un rostro en la pared.  
Detrás del muro, más allá de toda voluntad,  
más lejos todavía que mirar y callar:  
¿qué?

¿Siempre hay algo que romper, abolir o temer?  
¿Y al otro lado? ¿Al revés?

Vuela la mano, nace la línea,  
vibrante destino, negro destino.  
Por un instante la melodía es clara,  
parece eterna la tarde,  
purísima la sombra del cielo.

Vuelvo otra vez. Pregunto.  
Tal vez ese silencio dice algo,  
es una inmensa letra que nos nombra y contiene  
en su aire profundo.  
Tal vez la muerte detrás de esa sonrisa  
sea amor, un gigantesco amor  
en cuyo centro ardemos.

Tal vez el otro lado existe  
y es también la mirada  
y todo esto es lo otro  
y aquello esto  
y somos una forma que cambia con la luz  
hasta ser sólo luz, sólo sombra (Varela 2007: 192-193).

Si avanzamos en su producción poética vemos que en los valse-poemas se pone de manifiesto el movimiento en espiral, la circularidad espacial y temporal que mencioné con anterioridad, con una repetición de acciones que se desencadenan y se reiteran cíclicamente paralizando el tiempo y, con él, toda esperanza de respuesta trascendente:

Asciendo y caigo al fondo de mi alma  
que reverdece, agónica de luz, imantada de luz.  
En este ir y venir bate el tiempo las alas  
detenido para siempre (Varela 2007: 187).

La tautología del conocido verso de Gertrude Stein incluido en su poema “Sacred Emily” es incorporada por Blanca Varela como título de un poema suyo: se trata del verso *A rose is a rose is a rose*, que es un claro ejemplo de lo que Stein bautizó como litismo, estilo literario basado en el empleo de tautologías verbales que delatan el hermetismo de las cosas y del lenguaje, la imposibilidad de que las palabras expliquen su naturaleza. La palabra, en Varela, no libera. El poema no salva porque no contesta el enigma primordial.

A medida que avanzamos cronológicamente en la producción poética vareliana, junto con esta depuración verbal se acentúa el nihilismo por la falta de “asideros” (un sustantivo que se reitera a lo largo de su producción), se pierden las comas, las mayúsculas, los

signos de puntuación, hay trastocamientos del orden sintáctico de los versos. En el libro *Valses y otras falsas confesiones* se elimina la coma y se yuxtaponen contrarios sin puntuación: “luminoso opaco ruin divino”, o “mil veces muerto recién nacido siempre”, se menciona la posibilidad de “inventar el sol en un cuarto vacío” (Varela 2007: 203). En los dos primeros sintagmas se descubre el carácter circular, que conduce de la luz hacia la oscuridad, luego a la ruindad, y divinidad que conectan nuevamente con la luz. De la misma forma, toda vez que se muera, se renacerá, para volver a morir, y reemprender el ciclo. Esta imposibilidad de dar un salto de nivel obedece a la ausencia de un dios (que en Varela siempre figura escrito con minúsculas), sea porque no existe o porque no tutela adecuadamente a los seres humanos, guiándolos en su ceguera. Como vimos ya, las deidades son entes degradados identificables con insectos o con artefactos que funcionan a pila, como las linternas.

Avanzando en este período que podríamos llamar ‘intermedio’ de su creación, la voz de Varela se ha simplificado mucho, los textos no se articulan ya sobre complejas estructuras, el abanico de recursos se limita, se abrevian los poemas e incluso se prescinde de la puntuación, de modo que se avanza en un ‘proceso de esencialización’, como ya señalé. Es esta la época de *Canto villano*, donde se produce una vuelta de tuerca al escepticismo, pues se pasa del desengaño a la escatología:

Hay una nueva certeza, negativa: la de la abyección de la carne (y más, de la carnalidad femenina, dolorosa, con sus huecos y agujeros). Ahora empiezan a aparecer más cromatismos del rojo. Se trata de nombrar la realidad sin evadir sus aspectos más sórdidos, acercándose casi con escalpelo, como si se quisiera dar cuenta de los pliegues, de cada una de las arrugas, que el tiempo ha dejado en las cosas, en el yo lírico y en el cuerpo femenino (Martínez Pérsico 2010: s.p.).

Según la poeta peruana Rocío Silva Santiesteban, no todo cuerpo femenino tiene que ser celebrado como condición previa para asumirnos como mujeres, “es importante también precisar aquellos lugares del propio cuerpo que nos laceran, nos perturban, nos duelen” (Silva Santiesteban 1998: 64). Esta mostración de lo físico-desagradable se empieza a delinear con fuerza precisamente en el

poemario *Canto Villano* (1972-1978) donde se combinan elementos de registros antagónicos ligados siempre al abanico cromático para dar lugar a curiosos epítetos, oxímoron e imágenes visuales: “celestes cerdo”, “rosa de grasa”, “santa molleja”, “redimida letrina”. Este paso a la incredulidad en la trascendencia ya no solo se verifica en la falta de asideros metafísicos –a la manera de la orfandad vallejiense– sino también en la carencia de asideros materiales:

ni una línea para asirse  
ni un punto  
ni una letra  
ni una cagada de mosca  
en donde reclinar la cabeza (Varela 2007: 243).

El siguiente libro, *Ejercicios materiales*, es un poemario desenfadado y cruel que conduce al límite de la desacralización. El escenario que pincela muestra que “no se retorna a ningún lugar”, que “el cielo es mudo” y que los hombres viven “caídos para siempre” (Varela 2007: 265-289). En su siguiente obra, *El libro de barro*, hablará de la “absurda esperanza” (Varela 2007: 309) y en *El falso teclado* se acuñarán neologismos para conectar la falta de escapatoria con el campo de la visión, como es el caso del vocablo “cierraojos” (Varela: 340).

*Ejercicios materiales* acentúa el camino inaugurado por *Canto villano*: si antes el desgarramiento era más que nada metafísico, ahora se incorpora el desgarramiento de la carne. Es a partir de este libro donde, en mi opinión, existe un significativo desplazamiento “óptico” porque empiezan a evidenciarse claras instrucciones de búsqueda de un ojo interior, metafórico, ante la toma de conciencia del engaño del ojo físico y la certeza de que el sentido vital debe hallarse en la lucidez del ejercicio de una introspección subjetiva desesperanzada que se refleje en el ejercicio de la palabra poética:

convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo  
sobrevolar el tiempo memoria arriba  
y regresar al punto de partida  
[...]

así caídos para siempre  
abrimos lentamente las piernas  
para contemplar bizqueando  
el gran ojo de la vida  
lo único realmente húmedo y misterioso de  
nuestra existencia (Varela 2007: 278-279).

En la colección de poemas en prosa de los años 90, *El libro de barro*, la autora afirmará que “El verbo anida excéntrico. Jamás en él. Pues todo / centro es un camino errado y eso es el verbo, ojo del / centro abolido. Silencio” (Varela 2007: 305). La palabra es la huella, el índice por contigüidad de la falta de un centro, portavoz de la orfandad humana, pero a su vez es también ojo simbólico, porque es la que aporta la lucidez para reconocer el engaño. En este mismo libro la vida es metaforizada por un ojo que zozobra antes de desembocar en la muerte: “así será / cuando el ojo zozobre / y todo sea mar” (Varela 2007: 330). En sus libros finales, *Concierto animal* y *El falso teclado*, la depuración y desarticulación retórica seguirá aumentando, reflejando así los últimos estadios del deterioro físico y existencial.

## BIBLIOGRAFIA

- ECO, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- GUERRERO GUERRERO, Eva (2007), *Introducción*, en Blanca Varela, *Aunque cueste la noche*, Edición e introducción de Eva Guerrero Guerrero, Selección de Ángel González Quesada, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- JAKOBSON, Roman (1959), *On linguistic aspects of translation*, en Reuben Arthur Brower, *On Translation*, Harvard, Harvard University Press, pp. 232-239.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2010), *Escepticismo y escatología en la poesía circular de Blanca Varela*, “Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos”, n. 19, s.p., <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/390> [15.03.2021].
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2020), *La liberación del dictum poético femenino. Blanca Varela: Cruci-ficción*, en Rosa García Gutiérrez – Margarita Candeira (eds.), *Dossier Genealogías poéticas femeninas*, “Guaragua. Revista de



- Cultura Latinoamericana”, n. 61, Centro de Estudios y Cooperación con América Latina-CECAL Barcelona, pp. 120-123.
- O’HARA, Edgar (1985), *El recuerdo de una conversación con Blanca Varela*, “Revista Peruana de Cultura”, n. 2, pp. 11-29.
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor (1997), *Blanca Varela: la poesía ya no es una dama burguesa*, “Inti. Revista de Literatura Hispánica”, n. 46-47, pp. 285-292.
- SILVA SANTIESTEBAN, Rocío (1998), *Escrito con el cuerpo*, en Marcela Robles (ed.), *A su imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*, México/Lima, Fondo de Cultura Económica.
- SUÁREZ, Modesta (2002), *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Verbum.
- VARELA, Blanca (2007), *Aunque cueste la noche*, Edición e introducción de Eva Guerrero Guerrero, Selección de Ángel González Quesada, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

---

Stampato nel mese di settembre 2022  
presso C.L.E.U.P. "Coop. Libreria Editrice Università di Padova"  
via G. Belzoni 118/3 - 35121 Padova (+39 049 8753496)  
[www.cleup.it](http://www.cleup.it) - [www.facebook.com/cleup](https://www.facebook.com/cleup)



**LINCE-O**  
SAPERI NOMADI

- 01 Clara Janés, *Lapidario/Lapidario*, traduzione e cura di Antonella Cancellier
- 02 Clara Janés, *Fossili/Fósiles*, traduzione e cura di Antonella Cancellier
- 03 “*El corazón es centro*”. *Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Antonella Cancellier, Alessia Cassani, Elena Dal Maso (eds.)
- 04 María Amalia Barchiesi, *La felicidad de los museos. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia*
- 05 “*Cien mil ojos en dos ojos*”. *Semántica y representaciones del ojo en el mundo hispánico*, Antonella Cancellier, Carmelo Spadola (eds.)

