

MARTÍN HORNA ROMERO

***UNA NUEVA ENTRADA A LA LÍRICA DE
BLANCA VARELA DESDE EL BARROCO***

***A NEW APPROACH TO THE LYRICAL
ELEMENT IN BLANCA VARELA FROM THE
POINT OF VIEW OF BAROQUE STYLE***

***UNE APROCHE NOUVELLE DE LA LYRIQUE
DE BLANCA VARELA, À PARTIR DU BAROQUE***

Resumen

Este artículo muestra cómo el barroco enriquece la poética de Blanca Varela. Dicha relación ha sido poco estudiada y ha pasado casi inadvertida en los estudios. Los temas existenciales, el marcado predominio de la antítesis, los juegos entre luz y sombra, las alusiones grotescas, el escepticismo sobre la verdad y la realidad, entre otros rasgos presentes en la lírica de Varela, tienen en el barroco a uno de sus más antiguos referentes. En el presente trabajo se verán sus atributos conceptistas, las menciones quevedianas o su relación con los símbolos barrocos, a la vez que se profundizará la ligazón de la escritora con la pintura. Aunque esto último ya ha sido visto por unos pocos, no se ha hecho hincapié en los recursos pictóricos del barroco, sobre todo de la importante presencia de las *vanitas*.

Palabras clave: poesía peruana, Varela, barroco, conceptismo, vanitas, pintura, Retórica

Abstract

This article shows how the baroque style enriches the poetry of Blanca Varela. This relation has received little attention and, in fact, has hardly been noticed in studies on the subject. Other aspects, existentialist themes, the predominance of antithesis, the contrasts between light and shade, grotesque allusions, skepticism about truth and reality, are all present in the work of Varela, but the baroque style is one of its earliest points of reference.

In this study we will see the conceptual attributes, the influence of Quevedo or her relation with purely baroque symbols, and also at the same time a certain relationship with painting will be noted in the writer.

Even though this aspect has already been seen by few people, very little has been said about the purely artistic aspects of baroque or above all of the important presence of its vanity.

Key words: Peruvian poetry, Varela, Baroque, Conceptism, Vanities, Painting, Rhetoric.

Résumé

Nous montrons dans cet article comment le baroque enrichit la poétique de Blanca Varela. Ce rapport a été peu étudié et est passé presque inaperçu dans les recherches. Les questions existentielles, la prédominance marquée de l'antithèse, les jeux d'ombre et de lumière, les allusions grotesques, le scepticisme sur la vérité et la réalité, entre autres traits de la lyrique de Varela, trouvent dans le baroque une de ses références les plus anciennes. Dans ce travail on examinera ses aspects conceptistes, les mentions quevediennes ou leur rapport aux symboles baroques ; on approfondira aussi sur le lien entre l'écrivaine et la peinture. Même si cet aspect a déjà été vu par quelques chercheurs, on n'a pas souligné les ressources picturales du baroque, en particulier la présence importante des *vanitas*.

Mots clés: Poésie péruvienne, Varela, baroque, conceptisme, vanitas, peinture, Rhétorique.

Introducción

De muy joven Varela había leído a Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, De Quincy, Mallarmé, Nerval, García Lorca, Cernuda, Eliot, Rilke, Quevedo, Góngora, Martín Adán, Xavier Abril y Westphalen (Sobrevilla 1986: 55). Autores y estilos tan diversos alumbrarán a la joven Varela en su camino, sin mencionar a los que su padre —quien determinó sus gustos literarios— le dio a leer desde niña: Unamuno, Baroja o Valle Inclán (Valcárcel 1997: 13). Más adelante irán llegando las lecturas de Octavio Paz, Bretón, Camus, Sartre, Simone de Beauvoir, Kafka, entre muchos otros.

Sobrevilla realiza un recuento detallado de amistades, artistas plásticos, escritores y pensadores que —considera— participaron de la formación de Blanca Varela, con la intención de resaltar la amplitud de estímulos a los que se vio sometida (1986: 55). Por otro lado, el crítico González Vigil dirá que Varela se parece a todos (Vallejo, Eielson, feminismo, Westphalen, Kafka, poética del cuerpo femenino, etc.) en algunos rasgos parciales, pero solo es igual a sí misma (2002: 11). Esta afirmación responde mejor a la polémica sobre su surrealismo¹, ya que no es sencillo delimitar el estilo de Varela bajo un solo influjo, pues ella se vale de todos para expresar su particular forma de escribir y con cada uno de

1 Camilo Fernández Cozman ha registrado tal polémica en que Octavio Paz y Oviedo aceptan dicha influencia, David Sobrevilla y Ana María Gazzolo la rechazan, y tanto Roberto Paoli como Javier Sologuren consideran que solo hay un clima surrealista. Esto sin considerar que Andrea Cote y Oviedo también difieren cuando la primera observa que el surrealismo de Varela se aprecia en sus rasgos formales más que los de contenido, mientras el segundo da importancia a lo inverso. La polémica se mantiene, incluso dentro de la misma postura.

ellos se podría ingresar al universo de la poeta. Ejemplo de esto es el trabajo de Rosella Di Paolo², quien interpreta el poema “Escena final” comparada con la escultura surrealista de Alberto Giacometti, a quien conoció Varela cuando llegó a París.

Así como Earle concluyó que no había que preguntarse si tal o cual escritor “es” surrealista, sino que era más valiosa la manera en que se asimilan, transforman o rechazan los fundamentos del fenómeno (1975: 4); asimismo se puede extender la frase mirando hacia el barroco poético de España. Por ello, de la lista —ya mencionada— surtida, interesante e inconclusa, que repercutió en Varela, cabe resaltar a los autores Góngora y Quevedo, así como a Martín Adán (aunque este último es un representante del Vanguardismo peruano, se caracteriza por fusionar tal estética con la barroca). La presencia de estos escritores es importante para fundamentar que la interrelación Varela-barroco se establecía desde antes de que apareciera su primera obra. Además, su cercanía no solo está ligada a la literatura, pues su gusto por la pintura de dicha época será determinante en sus escritos.

También se verá que los elementos del barroco le sirven a Varela para expresar mejor algunos temas universales, tales como el poder de la muerte, el desengaño como iluminación, las apariencias que rigen nuestras luchas, el tiempo omnipresente, la incertidumbre, la angustia ante la existencia o las limitaciones de la realidad.

1. Los campos figurativos en la construcción del mundo

Cuando la poeta Blanca Varela escribe “estériles estrellas” o “la flor que ladra” desencadena un resultado absurdo, que Paul

2 Rosella Di Paolo. “La palabra entre los dedos”, en *Nadie sabe mis cosas*. Editorial del Congreso de la República, Lima, 2007; pp. 173-180.

Ricoeur y Jean Cohen llaman “impertinencia semántica”³: la estrella no es estéril porque implicaría negar la reproducción, rasgo que no le pertenece; y la flor no puede ladrar, si es que ladrar es la acción sonora de los cánidos. Sin embargo, esta contradicción o absurdo es lo que sostiene a la figura literaria, ya que este proceso de inconsistencia o transformación impone un giro a las palabras más allá de su interpretación literal que desencadena una extensión de significado.

Dentro de la retórica textual, la figura literaria no solo adorna; sino, sobre todo, es una manera específica de encontrarse en el mundo, de orientarse en él, de comprenderlo e interpretarlo. Por ello, se la entiende en la actualidad como una forma de conocimiento. El presente análisis usa dicha retórica —específicamente, la elocutio y la inventio— para ingresar al universo poético de Varela.

2. De Quevedo en “Clarscuro”

Varela no destaca por su ampulosidad o su lenguaje rimbombante, sino todo lo contrario. Prácticamente, todos los críticos que han leído su poesía destacan que su instrumental retórico actúa, en la mayoría de los casos, sin ostentación alguna, que sus poemas son *hipoverbales*⁴; y ella misma ha confirmado que su poesía hacia los últimos libros ha seguido un sendero hacia la lírica esencial. Al igual que César Vallejo, las frases nominales son un componente de su sintaxis. (Paoli [pról.] 1986: 18). Por lo tanto, se puede asegurar que el estilo culterano de Góngora no repercute formalmente.

3 Cohen, Jean (1996). *Estructura del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Álvarez. Editorial Gredos, Madrid.

4 Paoli califica de hipoverbales a los textos de expresión contenida y de hiperverbales a los que se exhiben en el uso de figuras literarias. ([pról.] 1986: 20)

En cambio, Francisco de Quevedo asoma de forma constante en su lírica. Roberto Paoli decía sobre el estilo de la autora: “Su brevedad, a veces abstracta y conceptual, no es de estirpe conceptista (*aunque puede haber algunos recursos conceptistas*), sino llanamente enunciativa” (1986: 20 [la cursiva es mía]). Un año antes, el mismo autor tildaba a la poesía de Varela como concisa, enjuta, púdica, *barroca*, casi sin concesiones a la metáfora o a otra exterioridad formal o musical, reconcentrada en su arisca desnudez... (1985: 125). Se puede aseverar, entonces, que —al igual que con el surrealismo— el influjo no significa adhesión completa, sino asimilación, actualización, resemantización, corte —quizá inconsciente— de rasgos conceptistas.

El conceptismo consiste en utilizar muchas ideas con el menor número posible de palabras; presentan actitud crítica y escepticismo frente a su entorno; se basan en asociaciones ingeniosas de vocablos, paradojas, antítesis, chistes, ironías y juegos de palabras. Parece que Varela cumple con la mayoría de ellas. Usa la ironía: “y te rendimos diosa / el gran homenaje / el mayor asombro / el bostezo” (“A la realidad”); el sarcasmo: “porque ácido ribonucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado” (parodia a Quevedo en “Monsieur Monod no sabe cantar”); el humor negro: “Alguien se había arrojado por una ventana (...) A unos cuantos pasos de esa esquina, (...) la noche anterior había comprado salchichas y cebollas” (primer poema de *Valses y otras falsas confesiones*); la incertidumbre: “Cuál es la luz / cuál es la sombra” (“Reja”); la antítesis: “la luz y el viento nos esperan creciendo. / Es hacia la noche donde vamos” (“El paseo”).

Paradojas, oposiciones, contrastes, antítesis: de todo ello se plaga la poesía de Varela. A su vez, estas estrategias de escritura se encuentran (re)vestidas por los aportes de la vanguardia. Esta expresividad

barroco-vanguardista ya había sido realizada por el autor que Varela había leído en su juventud: Martín Adán, como se puede apreciar en su obra *Travesía de extramares* (1950), por ejemplo.

Por otro lado, Modesta Suárez aprecia reminiscencias de Quevedo en las siguientes líneas: “la que fui / la que soy / la que jamás seré” (“Claroscuro”); pues ocultan apenas el “Soy un fue, y un será, y un es cansado” (“¡Ah de la vida!”). Obsérvese que en ambos fragmentos se mantiene la importancia del tiempo pasajero como asunto. En ambos yo poéticos hay una historia (pasado), pero se distinguen en la percepciones del presente y el futuro. Nótese que en el caso de Quevedo hay seguridad en una vida posterior; pero el presente se muestra como un tiempo agotador —incluso decepcionante— para el hombre; quizá porque el presente barroco está signado por el esfuerzo y la prueba que nos hará merecedor de un premio o castigo en el más allá (futuro). Además, este fragmento da importancia al campo figurativo de la repetición, por ejemplo, la reiteración del artículo indefinido “un” sirve para resaltar los matices que puede presentar el locutor en sus esfuerzos por construir una identidad. Además, el polipote⁵ reflejado en la monotonía verbal (soy, fue, será, es) se usa para remarcar el autorreconocimiento del yo poético, quien por dentro es el mismo. Así pues, solo parece cambiar la situación —espacial o temporal— de dicho reconocimiento.

En cambio, en el poema de Varela, el locutor es femenino y cuando busca la identidad se (auto)construye dentro del mismo

5 El polipote consiste en utilizar varias formas de la misma palabra usando sus diferentes morfemas flexivos (masculino, femenino, singular, plural, modo verbal etc.). Ejemplo: No me mires, que miran / que nos miramos; / miremos la manera / de no mirarnos. / No nos miremos / y, cuando no nos miren, / nos miraremos (Tirso de Molina).

campo figurativo de la repetición —usando también el polipote—; pero esta vez resaltando a la anáfora. Esto conduce a un efecto contrario al verso anterior, ya que al prevalecer el artículo definido “la” se logra individualizar a tres “yo”, es decir, se obtiene un desdoblamiento triple: la del pasado, la del presente y la del futuro (imposible), las cuales son tres personas en el mismo cuerpo del hablante. Por ende, aquí se nota una marcada disgregación interna en la voz poética.

Otra diferencia radica en el tiempo futuro, pues se nota que el verbo copulativo “seré” —además de mantenerse como una idea inconclusa— es anulado con el adverbio absoluto “jamás” (significa “imposible en el tiempo”), el cual posee mucha relevancia gracias al uso del hipérbaton. Por lo tanto, las bases del pasado y de la vida presente no sirven para lograr concretar el futuro del locutor femenino. ¿Acaso la época de Varela es más desesperanzadora?, ¿la mujer de su tiempo presenta un futuro incierto?, ¿la trascendencia es imposible?, ¿la identidad de mediados del siglo XX está marcada por la fragmentación, incluso la propia? Preguntas válidas que hacen dialogar a Varela con Quevedo, a la generación del 50 con el barroco, al espíritu de la posguerra con el de la crisis española.

3. Asimilaciones actuales del barroco y “Claroscuro”

“En la literatura barroca la expresión de belleza adquiere fulgor y riqueza exuberante, pero aparece también una estética de lo feo y grotesco, lo horrible y macabro” (Roel 2004: 182). Ciertamente que los románticos y los simbolistas —incluso Vallejo—, los cuales fueron leídos por la autora, han destacado en ese estilo; pero fue el Barroco el primer movimiento literario consciente de su empleo, y Varela ejemplifica ampliamente ese estilo: gusanos, cráneos, muñón

angélico, la roja pulpa del can, cagada de mosca, flores del mal (con alusión a Baudelaire, maravilloso esteta de lo grotesco), excremento, legaña, rata, salivazo, hedor de la rosa, letrinas, y más vocablos aparecen en toda su lírica, con predominio en unas obras más que en otras. Varela usa esta técnica para desacralizar, oponer imágenes, hacer patente tanto la degradación del hombre, su violencia, como la fugacidad de las cosas —un claro ejemplo es “Vals del Ángelus”—.

Por otra parte, Modesta Suárez ve en un fragmento de “Clarooscuro” (*Ejercicios materiales*) un ejemplo de la poesía de Varela, pero en relación con la pintura barroca:

*como en los viejos cuadros
el mundo se detiene
y termina
donde el marco se pudre*

En este segmento están presentes los campos figurativos de la metáfora y la antítesis. Esta última se aprecia mediante dos hipérbatos: el primero parece ceder importancia al símil (en la primera línea); el segundo resalta los efectos del tiempo, al resaltar la vejez delante del sustantivo “cuadros”.

El símil se encarga de estructurar toda la estrofa, ya que la encabeza, y obliga al lector a comprender la vida o el medio como una obra pictórica, al mismo tiempo que la pintura cobra vida y se llena de mundo. En ambas situaciones se presentan problemas. En primer lugar, el cuadro, que había ganado la isotopía “vital” del universo y su “movimiento”, pierde esas cualidades, puesto que es propiedad de la pintura ser una imagen estática, y debido a esta naturaleza anula la vida que representa. En segundo lugar, el mundo toma la isotopía de la “belleza” que le otorga una pintura, pero también se colma de “antigüedad” y de “limitaciones”

que el marco del cuadro ofrece. El fragmento alude al espacio, al movimiento y al tiempo. El primero presenta fronteras, límites, para graficar plenamente al mundo que representa; es decir, el espacio resulta insuficiente para sus fines. El segundo pierde su fuerza al detenerse y “terminar”; la vida pierde su actividad, y lo único que parece continuar actuando es la putrefacción, pues su verbo se ha usado en presente. En ambos casos, “el marco se pudre”, conque el tiempo, aludido también en la vejez de la pintura, se encarga de someter a los dos elementos del símil: mundo y cuadro.

Este fragmento destaca la finitud del mundo todo, la muerte como algo que corta el avance de la vida y la corrupción de la existencia; esta última idea es la que prevalece, figurada mediante la descomposición del marco. De esta manera, el símil nos hace entender la vida como un cuadro, que se propone como una alternativa a las ideas barrocas de comprender la existencia con los tópicos de la “vida como juego” o la “vida como teatro” (además del sueño). Estos versos, además, retoman el *memento mori*, pues el humano en su existencia no deja de recordar la presencia de la muerte; asimismo, se torna pesimista, ya que estrecha lazos entre el tiempo y la putrefacción.

Este fragmento parece imitar los *Ejercicios espirituales* en su contemplación de lo pasajero⁶ para llegar a la sabiduría del desengaño⁷.

Mediante estos versos se puede apreciar que Blanca Varela actualiza elementos del barroco y entiende la vida en relación con la pintura.

6 El Barroco tuvo origen religioso y partió de la Contrarreforma. En esa época, según Santiago Sebastián, las formas pavorosas de la muerte y su meditación parten de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. Pensar en la muerte servía como antídoto contra la vanidad del mundo, por eso los guías espirituales sugerían imaginar espacios con cementerios, osarios, gusanos, etc.

7 Este tipo de sabiduría se explicará más adelante.

4. Del barroco pictórico en “Curriculum vitae”: las *vanidades* de Blanca Varela

El arte plástico barroco se caracteriza básicamente por el color, la luz y el movimiento. Las pinturas también ganan más contrastes de luz y distintas tonalidades de color. Utilizan también la técnica conocida como “claroscuro”. Existe una generalizada sensación de pesimismo e impotencia ante una situación que parece desbordar al ser humano. Dicho estilo significa un incremento enorme de la intensidad espiritual y la expresión emocional, como una enorme pérdida de armonía (Panofsky 2000: 52); es decir, resalta el drama, el punto más dramático de una escena.

¿Qué relación guarda esta concepción de la pintura con la lírica de Varela? Pues otros críticos han notado la intertextualidad, aunque no se hayan explayado sobre el tema. Por ejemplo, Grecia Cáceres afirma que

Los poemas de *Concierto animal* son como cuadros donde juegan la luz y la oscuridad, en los que nadie gana la partida. A veces hay más luz, a veces menos, a veces la negrura invade la tela, se come la luz, a veces hay igualdad. (...) Doble distancia entre su lenguaje y lo que llamamos mundo. Esta distancia hace que se considere a su poesía como una poesía difícil o seca, mientras que se trata de una poesía palpitante, carnal, visceral, pero descreída. Los poemas son ejemplares en ese sentido, morales sin dictar ningún comportamiento o ley, son vanitas, todo es vanidad... (2009: 2)

En estas líneas se aprecia un evidente parangón con el Barroco pictórico. Pero la misma Varela se encarga de tender ese puente; por ejemplo, al titular “Claroscuro” a uno de sus poemas, del cual Modesta Suárez asevera que hace pensar en uno de aquellos cuadros barrocos dedicados a la vanidad del ser (2003: 21). Otro puente tendido aparece al denominar a otro texto como “Lección

de anatomía”, el cual remite al cuadro homónimo de Rembrandt, quien representa el barroco burgués del norte de Europa y una de las cotas más altas en la utilización de la luz como medio expresivo.

Un punto aparte merece la técnica pictórica de las *vanitas*, término latino que puede traducirse por vanidad. El mensaje que pretende transmitir es la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte, lo cual anima a la adopción de un sombrío punto de vista sobre el mundo. Barbara Borngässer dice que “en la época barroca, el lema medieval *memento mori*, piensa en la muerte, se convierte en *leitmotiv* para una sociedad agitada, acosada por los temores existenciales” (2003: 202)

En las *vanidades*, los objetos representados son todos símbolos de la fragilidad y la brevedad de la vida, de que el tiempo pasa, de la muerte. Entre todos estos objetos simbólicos, el cráneo humano, símbolo de la muerte, es uno de los más corrientes. Se encuentra este *memento mori* entre los símbolos de las actividades humanas: saber, ciencia, riqueza, placeres, belleza... Las *vanidades* denuncian la relatividad del conocimiento y la vanidad del género humano sujeto al paso del tiempo, a la muerte (fig. 1). No es casual que en los bodegones más exuberantes de la época, según Borngässer, se oculten a veces alusiones a lo efímero, tales como un gusano, una baya podrida o un pedazo de pan (2003: 202). Entre otras simbologías se hallan, también, el espejo, la comida, la flor, las ruinas, la botella, el globo terráqueo, burbujas, vela apagada, humo, relojes, naipes, armas, libros, instrumentos musicales, obras de arte (cuadros o esculturas) e insignias de poder (corona, mitra, escudos, capas). Recuérdese el cuadro *Gran vanidad* (1663) de Pieter Boel, obra con gran cantidad de símbolos.



Figura 1. Hendrik Andriessen: *Vanitas Stilleben* (1630).

Estas *vanitas* se ligan al fondo psicológico-religioso del barroco. Santiago Sebastián asevera que en la literatura española del siglo XVII se halla, extendido, un sentimiento que responde a la idea del desengaño y que es diferente a la conciencia de la decadencia nacional. El desengaño debe ser entendido como una especie de sabiduría o un mirar las cosas como son, un despertar, al margen de cualquier apariencia. Lo dicho en este párrafo parece guiar el aliento de “Curriculum vitae” (*Canto villano*) de Varela:

digamos que ganaste la carrera
y que el premio
era otra carrera
que no bebiste el vino de la victoria
sino tu propia sal

que jamás escuchaste vítores
sino ladridos de perros
y que tu sombra
tu propia sombra
fue tu única
y desleal competidora

En este texto se aprecian dos campos figurativos: el de la repetición y el de la metáfora. En el primero destaca la anáfora, sobre todo “que” (“y que”), el cual sirve para insertar y anunciar el elemento del que se debe dudar: ganar la carrera, el premio, la victoria, los vítores y la sombra. También se encuentra la epifora, que resalta los vocablos “carrera”, el cual refuerza la circularidad de la acción cuando afirma que el premio es “otra carrera”; y “sombra”, la cual actúa como una acompañante del ser, pues parece hacerse sombra a sí misma. Además, se ha usado el énfasis y el pleonasma en “tu sombra / tu propia sombra” para recalcar la pertenencia — incluso la dependencia— que el alocutario ejerce sobre su sombra.

En el segundo campo figurativo resaltan la metáfora, la metonimia y la antítesis. La metáfora “no bebiste el *vino de la victoria*” otorga interiorización corporal, liquidez y placer a la victoria; y, en sentido inverso, ofrece abstracción y celebración —otra isotopía del vino— al cuerpo. En dicha metáfora se aprecia tanto una victoria plena de placer como un cuerpo celebrado. Ambas ideas felices han sido privadas de existir por el adverbio de negación que antecede a la frase. A cambio, después de la carrera, el hombre obtiene “beber su propia sal”, metáfora con la cual solo puede obtener más sed y esto lo llevaría a la angustia y la insatisfacción (esta interpretación se relaciona con el absurdo del existencialismo). A su vez puede leerse esa misma frase como una metonimia (causa-efecto: carrera-sudor salado). En ese caso, las cinco pri-

meras líneas apuntan a valorar la acción en sí misma y no por su beneficio posterior (esta lectura, aunque estrecha lazos con una mirada budista del mundo, no será la que predomine).

Por otro lado, el campo figurativo de la antítesis se muestra como un elemento estructurador del texto. Un currículum existe con dos finalidades: competir por un puesto laboral y presentar un resumen de nuestra vida. En este poema, ambos objetivos están ligados a la lucha. Todos los vocablos anunciados por la anáfora (premio, victoria, vótores, sombra) son deconstruidos semánticamente para ser considerados partes de una gran estafa dentro de un universo competitivo; pues ante una acción esperada surge otra no deseada, angustiante, como la clara referencia a los vótores (aclamación humana) confrontada con los ladridos de perros (amenaza animal).

Lakoff y Johnson, al analizar las metáforas cotidianas, se percataron que en nuestra cultura la discusión, el juego o el deporte se encuentran estructurados en términos bélicos. Y esta idea en “Currículum vitae” llega al extremo en las últimas líneas, cuando la sombra, que nos pertenece, se vuelve contrincante; es decir, se desdobla como un áter ego y deja de pertenecernos por completo, como si nosotros mismos (nuestros miedos, nuestro interior, aquello que creíamos manejar) fuéramos el agente del propio sabotaje. La oposición ya está marcada, y se muestra a la vida (simbolizada en la carrera) como una estafa. La sombra del alocutario, —a la que creemos nuestra y dependiente de nosotros para existir, de la que se espera silencio, compañía, sumisión o gratitud— actúa contrariamente, se independiza, compite contra nosotros y nos defrauda.

Así pues, a través de los campos figurativos presentes se ha apreciado la desazón del locutor, las oposiciones de la realidad y el

clima angustiante del poema; pero también la sabiduría del desengaño de la que hablaba Santiago Sebastián, en que se busca mirar las cosas como son, al margen de cualquier apariencia. “Curriculum vitae” es un excelente poema en que se aplica toda la técnica de las *vanidades*, reflejadas en el premio, la victoria, los vítores; los cuales están vinculados con la admiración, el éxito, los logros; y todo ello, a su vez, pura mentira. La sabiduría del desengaño del barroco es un cansancio, hastío o insatisfacción, que se oponen al optimismo de la época renacentista, a la vez que se relaciona con la vanguardia existencialista; pues toda la fuerza discursiva del absurdo planteada en el mito de Sísifo (Camus) aparece no solo en el premio de una carrera, que es otra carrera, sino en el clima del texto.

No obstante, actualizaciones de las *vanidades* ya han sido realizadas por algunos pintores, por ejemplo, David Cahill, en su obra *Vanitas* del 2009 (fig. 2), mantuvo el cráneo fúnebre del barroco y lo presentó rodeado de un juguete físico (muñeco), de otro virtual (control desconectado de videojuego) y aparatos electrónicos (celular prendido y audífonos). De esta manera resemantiza los símbolos de las *vanitas* contextualizándolas en el siglo XXI: la sociedad del entretenimiento, la virtualidad y la evasión de la realidad son aludidos a través de la creación de mundos alternos. Pero este proceso en que los símbolos y los contextos de la producción han variado, al mismo tiempo que la estrategia crítica y lo simbolizado —los excedentes de significado— se han mantenido ha sido poco desarrollado en la poesía peruana.



Figura 2. David Cahill: *Vanitas* (2009).

5. Palabras finales

“Las motivaciones religiosas (del barroco) son evidentes: se trata de recordar al hombre que todo es vano y efímero sobre la tierra, que la vida carnal es un tránsito y que es necesario buscar una realidad suprema exenta de mentiras e imperfecciones”. (Roel 2004: 182) Estas motivaciones o búsqueda suprema ya no están presentes en Varela ¿Dónde estará puesta su esperanza?, ¿cómo Varela actualiza el espíritu o las formas del barroco?, ¿de qué manera incorpora los aportes conceptistas a su tiempo?, ¿cómo resemantiza los símbolos de las *vanitas*? Respuestas que no se divorcian de otras influencias como el existencialismo, el surrealismo, el expresionismo o el romanticismo, pues como ella misma ha afirmado: “Soy, o mis libros son, el resultado de todo lo que he leído: bueno y malo.”⁸

⁸ En una entrevista que Christine Graves añade a su tesis. 1979.

Bibliografía

- ARDUINI, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia, Murcia.
- BORNGÄSER, Barbara (2003). *Barroco y Rococó*. Feierabend Verlag, Berlín.
- CÁCERES, Grecia (2009). “Blanca Varela: en jerga de aguas negras. Una lectura de *Concierto animal*”. En *El Hablador* (Estudios). N.º 16. http://www.elhablador.com/debate16_caceres1.html. 18 de setiembre del 2012, 20: 07
- DREYFUS, Mariela (y) Rocío, SILVA SANTISTEBAN (selección y notas) (2007). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Editorial del Congreso de la República, Lima.
- EARLE, Peter y Germán Gullon (eds) (1975). *Surrealismo / Surrealismo-Latinoamérica y España*. Universidad de Pensilvania, congreso de agosto, Filadelfia.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2010): *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Universidad San Ignacio de Loyola, Lima.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2002). “Dos ínsulas extrañas: Emilio Adolfo Westphalen y Blanca Varela”, en *Múltiple / Cultura*. N.º 1, diciembre 2001- febrero 2002, Lima; pp. 6-14.
- GRAVES, Christine (1979). *La poesía de Blanca Varela, un gesto de amor en la oscuridad: estudio crítico y traducción de Luz de día y Canto villano*. Tesis para maestría, San Diego State University, San Diego.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra, Madrid.
- PANDOSKY, Erwin (2000). “¿Qué es el Barroco?”, en *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Paidós, Barcelona.
- PAOLI, Roberto (1985). *Estudio sobre literatura peruana contemporánea*. Università degli Studi di Firenze, Florencia
- ROEL MENDIZÁBAL, María Luisa (2004). “La sociedad de Cervantes: un mundo conflictivo”, en *Letras*. Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Año LXXV, N.ºs 107-108, Lima; pp. 179-183.
- SEBASTIÁN, Santiago (1981). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Alianza Editorial, Madrid.

- SOBREVILLA, David (1986). “La poesía como experiencia. Una primera mirada a la poesía reunida (1949-1983) de Blanca Varela”, en *Kuntur. Perú en la cultura*. N.º 2, setiembre-octubre, Lima; pp. 52-58.
- SUÁREZ, Modesta (2003). *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Ed. Verbum, Madrid.
- VALCÁRCEL, Rosina (1997). “Blanca Varela: ‘Esto es lo que me ha tocado vivir’”, en *La casa de cartón*. II Época, N.º 10, primavera 1996-verano, Lima: pp. 2-15.
- VARELA, Blanca (1986). *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1983*. Prólogo de Roberto Paoli: “Una visión lúcida y desencantada”. Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- _____ (2002). *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Correspondencia:

Martín Horna Romero

Bachiller de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Egresado de la Maestría de Literatura de la misma Universidad.

Correo electrónico: baudelaire02@hotmail.com