

El ojo insaciable¹
A cerca de los *Ejercicios materiales* de Blanca Varela

Dra. Denise León
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas /
Universidad Nacional de Salta/
Universidad Nacional de Tucumán
deniseleon90@gmail.com

Resumen:

La relación que funciona como campo de fuerza en la poesía mística, esto es el vínculo entre un alma enferma de amor y un Dios que hiere y se esconde, no puede sino ser aludida en un lenguaje que se corta y se precipita a una zona sin lenguaje y sin sujeto. En este sentido, no resulta desatendible que, como apunta Patricio Peñalver entre otros estudiosos de la mística, tanto el pensamiento contemporáneo como algunas poetas latinoamericanas se hayan interesado en volver, de modos inesperados, sobre el pensamiento y la poesía mística. En este sentido, me interesa leer la poesía de Blanca Varela en línea con la mística femenina, entendiéndola como un espacio que se instala en los bordes de la religión oficial en la medida que su materia es un deseo sin tregua y sin amparo que sigue sucediendo siempre en los poemas extáticos. La crítica en general pero especialmente la crítica feminista se enfrenta con muchos prejuicios al discurso religioso o a experiencias vinculadas con la religiosidad donde en la mayoría de los casos sólo ha sido posible leer la opresión. Apoyada en trabajos fundacionales como los de Luisa Muraro, Victoria Cirlot y Blanca Garí o Anne Carson considero pertinente pensar en una tradición de agencias femeninas a partir de las experiencias y las escrituras religiosas que en América Latina puede incluso remontarse a la figura de Sor Juana.

Palabras Clave: poesía latinoamericana; *Ejercicios materiales*; Blanca Varela; mística del descenso; nihilismo

The insatiable eye. About *Ejercicios materiales* by Blanca Varela

Abstract:

The relationship that functions as a force field in mystical poetry, this is the link between a love-sick soul and a God who hurts and hides, cannot be alluded but in a language that cuts itself off and rushes into a zone without language and without subject. In this sense, as Patricio Peñalver points out among other mystic scholars, both contemporary Philosophy and some Latin American poets have been interested in returning, in unexpected ways, to mystical poetry. Thereby, I am interested in reading Blanca Varela's poetry in line with female mysticism, understanding it as a space that is installed on the edges of the official religion where its subject is a burning desire that continues to happen always in ecstatic poems. Criticism in general but especially feminist criticism faces many prejudices to religious discourse or experiences related to religiosity where in most cases it has only been possible to read oppression. Supported by foundational works such as that of Luisa Muraro, Victoria Cirlot and Blanca Garí or Anne Carson's, I consider it absolutely pertinent to think about a tradition of female agencies based on the experiences and religious writings that in Latin America which can even be traced to the figure of Sor Juana.

Key Words: Latin American poetry; *Ejercicios materiales*; Blanca Varela; mystique of descent; nihilism

Fecha de recepción: 23/ 10/ 2021

Fecha de aceptación: 1/ 11/ 2021

¹ El título parafrasea una cita de Paul Gauguin recuperada por Deleuze en su ensayo sobre Francis Bacon, *Lógica de la sensación*: "Nuestro ojo insaciable y en celo" (2016: 61)



*¿dónde más
puede Dios poner
la desnudez de Dios,
dónde más
puede Dios poner
el vacío de Dios,
dónde más
puede Dios poner
la nada de Dios,
dónde más
puede Dios poner
el infinito fin de Dios
si
no
es en mí?*

Anne Carson, *Decreación*

Introducción

En *La brutalidad de los hechos*, el volumen que reúne las conversaciones entre David Sylvester y un deslumbrante Francis Bacon, el pintor insiste en numerosas oportunidades en la necesidad que tiene la pintura de arrancar la Figura de lo figurativo.² Tal como Bacon lo entiende, la fotografía se ha hecho cargo de la función ilustrativa y documental que la pintura había tenido desde sus orígenes y, por otra parte, si bien es cierto que la pintura antigua estaba aún condicionada por ciertas posibilidades religiosas que le daban un sentido pictórico a la figuración, la pintura moderna, en cambio, para él, claramente, “es un juego ateo”.³ En este sentido, parece posible también para nosotros, lectores del siglo XXI, pensar la poesía latinoamericana contemporánea como un proceso de desacralización casi programático donde, aparentemente, las experiencias religiosas han sido deconstruidas en el ambiente crítico y Dios ha dejado de hablar a través del arte.

Sin embargo, aún es posible asombrarse ante la intensidad de poetas que dicen:

me has engañado como el sol a sus criaturas
prometiéndome un día eterno todos los días
de lo inexacto me alimento
y toda el agua de los cielos es incapaz de lavar

² Las mayúsculas en Figura pertenecen al original.

³ Citado por Deleuze en *Lógica de la sensación* (2016: 19). La idea de “juego ateo” tanto en el arte como en la literatura del siglo XX es explicitada por Alain Badiou en su *Breve tratado de ontología transitoria*, cuando indica que ese Dios de las religiones organizadas con el que negociamos nuestra salvación o al que la prometemos cosas a cambio de otras ha muerto en el siglo XX en medida en que “ha dejado de ser ese ser vivo que podría uno encontrar cuando la existencia se hunde y recorre su propia transparencia” (2002:12).



esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy

(Varela 2017:1999).

Si, en efecto, Dios ha muerto como sentenció Nietzsche, la memoria de aquello que se quería indicar con ese nombre, sin duda, resuena en la obra de la poeta peruana Blanca Varela –a la que podríamos sumar incluso otros casos como los de Adelia Prado, Héctor Viel Temperley, Ernesto Cardenal o Gloria Gervitz para mencionar sólo algunos–. Compuesta por siete libros publicados a lo largo de su vida, y reunidos la mayor parte de ellos en el volumen *Canto Villano* (1996), la obra de Varela registra el espectáculo inesperadamente espiritual e irrisorio que ejecutan las criaturas frente a un Dios que parece haberse retirado del mundo. Así, como si fueran acróbatas, vemos en sus poemas los cuerpos –hechos de carne y de sangre– realizando sus piruetas desesperadas en el vacío, atraídos por un imán o un poderoso motor despiadado, silencioso e inmóvil.

En el presente ensayo, me interesa detenerme especialmente en los *Ejercicios materiales* propuestos por Blanca Varela en la colección con idéntico título. Se trata de un volumen compuesto por trece poemas-ejercicios, publicado en edición limitada en 1993 y luego integrados en su obra poética reunida. Como la crítica se ha ocupado en señalar⁴, los ejercicios de Varela dialogan y al mismo tiempo reescriben los *Ejercicios espirituales* (1548) de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, que tanta importancia tuviera en la conformación de los sistemas social y literario latinoamericanos. Resulta oportuno señalar aquí que, más de doscientos años antes de que Loyola escribiera sus ejercicios, Marguerite Porete fue quemada en la hoguera por escribir *El espejo de las almas simples*, también una especie de manual de ejercicios sobre las etapas que un alma humana debe atravesar para poder acercarse a Dios. En este proceso, tal como lo describe Porete, un deseo sin tregua conduce al alma fuera de su propio ser, y este proceso voluntario y consentido por los ejercitantes es experimentado como una especie de abandono y aniquilación del yo. Resulta oportuno mencionar a Porete en esta instancia porque, a diferencia de muchos de sus colegas hombres y tal como lo señalan Muraro, Garí y Cirlot, las escritoras místicas “no son constructivas”(Muraro, 2006: 27), no persiguen el ascenso hacia la divinidad distanciándose de las afecciones del cuerpo, sino que esperan “ser vencidas y aniquiladas en la divinidad”(Cirlot y Garí, 2021:17). Frente al bagaje de imágenes relacionadas con la idea del progreso del alma que asciende hacia Dios en Loyola y tantos otros místicos de distintas confesiones, Porete –y otras como Matilde de Mandemburgo o Ángela de Foligno por nombrar sólo a algunas– insisten en el descenso o la caída para alcanzar el encuentro con lo divino.

Es claro que, tanto el texto de Marguerite Porete como el de los ejercicios de Loyola son textos

⁴ Me refiero, entre otros, a los trabajos de Violeta Barrientos Silva “Física y metafísica de la poesía de Blanca Varela” (2013) Rocío Silva Santiesteban “Ejercicios materiales: aprender la mortalidad” (2013) y Ethel Barja “Flor de carne: Reflexiones sobre *Ejercicios materiales* de Blanca Varela (2016).



múltiples y que sus destinos y los destinos de sus autores fueron muy diferentes a pesar de que ambos se ofrecen como prácticas para alcanzar a Dios. Pero, si nos concentramos no tanto en su dimensión de tratados teológicos sino en su formato prescriptivo de manuales, es posible percibir que se construyen como una especie de guión, como el guión de un drama donde se intenta un diálogo en el que un sujeto, el ejercitante, dice Dios para decir de sí y para decir del mundo. Esto funciona así incluso cuando el fundamento mismo de ese diálogo, es decir la presencia y la escucha del interlocutor –Dios– no les es dada ni asegurada. Tal como señalara Georges Bataille en *La experiencia interior* (1943) y, años más tarde, Roland Barthes⁵, hay un aspecto teatral de los ejercicios de Loyola, un aspecto dramático, que la crítica ha descuidado y que interesa retomar.

Es un error clásico asignar los *Ejercicios* de San Ignacio al método discursivo: se remiten al discurso que regula todo, pero bajo el modo dramático. El discurso exhorta: imagínate, dice, el lugar, los personajes del drama, y mantente allí como uno entre ellos; disipa –tensa para ello tu voluntad– el embotamiento, la ausencia a la que tienden las frases (Bataille 2016:36).

Del mismo modo, creo, pueden leerse bajo esta luz los textos de Varela: como si construyeran un pequeño teatro donde los reflectores se van encendiendo y apagando, no para narrar una historia o ajustarse a un modelo, sino para registrar en cada uno de los poemas-ejercicios las marcas involuntarias e intensas en los cuerpos sobre los que se ejerce el peso de ciertas fuerzas o presiones de un universo del que Dios parece haberse retirado. Los personajes del drama recreado por Varela no tienen un nombre o una identidad definidos, pero podemos asistir al espectáculo de su carne que se contrae y se expande, presa de impulsos que la deforman y la oprimen. “el divino con parsimonia de verdugo/limpia su espada en el lomo del ángel más/próximo” afirma el yo lírico en el poema del que adquiere nombre el poemario “Ejercicios materiales”. Como si fuera un tejido de punto, Varela tensa el hilo de un Dios carnicero, matarife despiadado o ausente, para deshacer la confección de una realidad en la que los sujetos son al mismo tiempo autores, prisioneros y productos.

Como intentaré demostrar en las páginas que siguen, la poeta peruana forma parte de lo que podría denominarse “una floración de la mística salvaje” dentro del panorama de la poesía latinoamericana actual. Tomo el concepto de *mística salvaje o silvestre* del filósofo francés Michel Hulin, quien lo utiliza para estudiar aquellas experiencias y manifestaciones artísticas que, sin adscribirse a ninguna tradición religiosa particular, parecen merecer la condición de místicas. Así, la hipótesis que guiará el recorrido de las siguientes páginas afirma que en sus *Ejercicios materiales*, Blanca Varela recibe o roba el lenguaje de la mística judeocristiana y lo pone a hablar en sus poemas en una versión libre, salvaje o silvestre. Si bien no es posible catalogar su poesía, de todos modos, tal como nos recuerda Patricio Peñalver, “cierta mística podría, tendría que enlazarse, aunque esto parezca un salto anacrónico, con la filosofía contemporánea: con la filosofía que ha pensado –desde Kierkegaard, desde Nietzsche– los

⁵ Me refiero, por supuesto al volumen *Sade, Fourier, Loyola*, publicado en 1971.



límites de la razón” (1997:14). Así, no toda poesía mística es de cumplimiento amoroso, sino que en muchos casos se trata de poesía del destierro, donde un Dios que hiere y se sustrae es buscado apasionadamente por sus criaturas que lo imprecán desde la angustia y la sensación de incompletud. Parafraseando a Jacques Lacan podríamos afirmar que las místicas y los místicos serían aquellos que, avanzando a costa de sí mismos, se encuentran en estado de búsqueda perpetua, ya que el Ser que intentan alcanzar se ha definido a sí mismo como impronunciabile: soy el que soy.⁶

Dentro del círculo de intelectuales europeos en el que se movió con fluidez así como en otros escritores y artistas latinoamericanos de su generación, Varela no fue la única en interesarse por el “éxtasis ascendente de las religiones” tal como lo definió años más tarde Néstor Perlongher en una entrevista con Carlos Ulanovsky (*Papeles insumisos*, 2004: 333) y hacer sus propios recorridos por estas sendas que muchos suponían perdidas. A continuación insistiré en esta posibilidad de exégesis de sus *Ejercicios materiales*, que no es menos reductora que otras, porque entiendo que su poesía se ilumina si no omitimos esta “impureza religiosa de su pensamiento” (Peñalver 1997: 94).

I. Como dios en la nada

El recurso de los ejercicios no es nuevo en la poesía de Varela. Ya en un libro temprano, anterior a *Ejercicios materiales*, titulado *Valses y otras falsas confesiones* (1971) habían aparecido dentro del apartado “Valses” cuatro piezas breves con resonancias religiosas agrupadas bajo el título de “Ejercicios”. Ya sea que los pensemos como un guiño a los ejercicios musicales o a los ejercicios pictóricos (la crítica se ha ocupado en señalar en muchas ocasiones el manifiesto interés y la proximidad de Varela con las artes visuales⁷, no sólo pero también a partir de su relación con quien fuera su marido, el pintor Fernando de Szyszlo) no se trata de imitar formas sino de captar fuerzas. Las criaturas solitarias de Varela siempre parecen estar trabadas en lucha contra fuerzas invisibles que convulsionan sus cuerpos, que no les dan descanso. Podríamos afirmar que, en estas piezas tempranas, Varela ya ha comenzado a ejercitarse en las posibilidades de la ausencia o el vacío divinos pero también en transformar la carencia de respuesta de un dios que se escribe con minúsculas, en signo, levantando así en el poema una especie de reclamo:

III
terco azul
ignorancia de estar en la ajena pupila

⁶ Puede consultarse más extensamente la propuesta de Lacan sobre la mística en el *Seminario 20. Aún 1972-1973*, (1998), Buenos Aires: Paidós.

⁷ Me refiero, por ejemplo, al trabajo de Luis Rebaza “El artista plástico contemporáneo y el drama de la disposición poético plástica” incluido en *Nadie sabe de mis cosas: reflexiones en torno a Blanca Varela* coordinado por Mariela Dreyfus y publicado en 2007 o al ensayo de Etherl Barja ya mencionado “Flor de carne: Reflexiones sobre *Ejercicios materiales* de Blanca Varela”.



como dios en la nada

(2017:133).

Lo que va a pasar, ya ha pasado. Todo el poema está recorrido por un movimiento intenso: la no manifestación de dios, la nada de dios o su manera de estar en la nada. El poema trae una especie de pista: no hay figura, sólo color y una extrema soledad. El azul. Un azul liso y terco. El yo aparece apenas en un pestañeo, atrapado en la pupila ajena, ignorante, esforzándose, persistiendo. En *El Dios de las mujeres*, Luisa Muraro, a partir de un análisis del texto de Marguerite Porete mencionado más arriba, señala que las escritoras místicas “no son constructivas (...) parten de su experiencia y trabajan para abrir pasajes, deshacen sin reemplazar el mundo deshecho (...) y su misma escritura es un deshacerse de sí, como la araña que hace su tela con una baba que le sale de las tripas” (2006: 27). Los poemas-ejercicios de Varela abren pasajes, son espacios de preguntas más que de respuestas y la operación consiste, tal como afirmara André Bazin sobre Tati, en “destruir la nitidez mediante la nitidez”.⁸

En estos materiales, como en los textos de Loyola según lo apuntado por Barthes, el ejercitante es, al mismo tiempo, emisor y receptor de los poemas, y en ellos se encuentra entretrejida una respuesta (o mejor, una ausencia de respuesta) de Dios, donante y destinatario de los ejercicios. Al estar en la nada o ser ausencia, el dios de Varela (como el de otros místicos nihilistas en la huella de Meister Eckhart) se vuelve un pasadizo, una búsqueda sin tregua que no tiene meta ni lugar de llegada. Las místicas y los místicos de distintas confesiones comprendieron muy bien que esta búsqueda habla un lenguaje erótico en la medida en que sólo a costa del cuerpo puede irse más allá del cuerpo. De allí la idea de desnudez, de aniquilación, de desalojamiento o de pobreza consentidos que sobrevuelan en muchos textos místicos como parte de la experiencia extática y de goce.

Ahora bien, a diferencia de la mayor parte de la poesía mística occidental, el movimiento que parece presidir la búsqueda poética de Varela no es tanto el del ascenso, ligado tradicionalmente a la espiritualidad y a lo divino, sino el del descenso, el de caída. Ascendemos, dice San Agustín en sus *Confesiones*, tus caminos que están en nuestro corazón, y cantamos una canción de grados.⁹ En los *Ejercicios materiales*, lo activo es siempre lo que desciende, lo que cae tal vez porque como Varela comenta en una entrevista con Edgar O’Hara, la ausencia de Dios ha dejado “una especie de agujero negro” (O’Hara 2007:71) hacia el que las criaturas, inevitablemente se deslizan. Lo que aparece como una insistencia del yo lírico en los poemas será increpar a ese “personaje vacío, a esta especie de bulto metafísico”(O’Hara 2007:70), dando cuenta de las resonancias de esa experiencia de caída sobre la carne, sobre “nuestros puros orificios terrenales” como lugares contradictorios de gozo y padecimiento. Afirma

⁸ Citado por Giles Deleuze en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2016: 18).

⁹ Citado por Evelyn Underhill en *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual* (2017:108).



en el poema homónimo “Ejercicios materiales”:

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
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos

entonces
no antes ni después
“se empieza hablar con lengua de ángel”
y la palabra se torna digerible
y es amable el silbo de los aires
que brotan quedamente y circulan
por nuestro puros orificios terrenales
protegidos e intactos
bajo el vellón sin mácula del divino cordero

(Varela, 2017:212).

Tal como nos recuerda Anne Carson en un ensayo titulado “El género del sonido”, juzgamos a las personas en gran medida a partir de los sonidos apropiados o inapropiados que producen y, un proyecto importante de la cultura patriarcal desde la Antigüedad hasta nuestros días, ha sido “poner una puerta en la boca de las mujeres”, asociando deliberadamente los sonidos femeninos con “la monstruosidad, el desorden y la muerte” (2019: s/n). Las voces de las mujeres, afirma Carson, profieren “sonidos que los hombres están indispuestos a escuchar”. Significativamente, esos sonidos están vinculados a los orificios terrenales que menciona el yo lírico del poema citado más arriba, a las hendiduras del cuerpo femenino (fuentes de intenso placer o bien de intenso dolor) y contaminan o perturban los espacios regulados o el rango de escucha masculino.

La lengua poética de Blanca Varela se sostiene en este gesto del sonido impropio o de los orificios por los cuales los cuerpos intentan de algún modo escaparse sólo para reencontrarse con su propia materialidad: “y es amable el silbo de los aires/que brotan quedamente y circulan/ por nuestros puros orificios terrenales” afirma el yo lírico en el poema anteriormente citado para proseguir:

santa molleja
santa
vaciada
redimida letrina.

Sólo fuera de los límites de la ciudad, del espacio cívico, les estaba permitido a las mujeres en la



Antigüedad proferir sus sonidos de tal modo que no contaminaran los oídos de los hombres. “Cuando no está sellada, la boca (de la mujer) puede abrirse y dejar salir cosas innombrables” (Carson 2019: s/n). Como apunta Giles Deleuze sobre las pinturas de Francis Bacon (a quien admiró Varela¹⁰):

el cuerpo se esfuerza con precisión, o con precisión espera escaparse. No es el yo quien intenta escapar de mi cuerpo, es el propio cuerpo quien intenta escaparse por un espasmo (...) Y el grito, el grito de Bacon, es la operación por la cual el cuerpo entero se escapa por la boca. Todos los estirones del cuerpo (2016:26).

La boca como un agujero que puede producir gritos de dolor pero también de gozo o el “gran ojo de la vida” (Varela 2017:212) húmedo, misterioso, que sólo podemos contemplar cuando abrimos las piernas, son los que permitirían – según Varela– “el ascenso a la santidad” (212).

II. Noche de la carne

Este proceso de búsqueda que podemos seguir en el itinerario de los libros que componen la obra de la poeta nunca es puramente conceptual. Se puede rastrear en los poemas la materialidad de un cuerpo concreto que siempre es *este* cuerpo, *estos* pies, *estas* manos. “Y además estas manos y estos dientes, para mostrarlos estúpidamente sin haber aprendido nada de ellos” dice Varela en el poema que funciona como prólogo de sus *Ejercicios materiales*. Como en Artaud o en las pinturas de Bacon, en los poemas de Varela el cuerpo es carne y está solo, no es nunca un organismo, en el sentido de que no hay organización sino intensidad, umbrales y niveles. El cuerpo sin organización, sin sentido, se vuelve una pieza de carne sobre la que se imprimen el horror y la compasión. Traigo aquí versos de distintos poemas dentro del poemario: “Noche de la carne”, “la carne que sustento y alimenta/al gusano postrero”, “la mortal victoria de la carne”, “la carne convertida en paisaje/en tierra en tregua en acontecimiento”, “viendo la carne tan cerrada y distante”, reiteran con insistencia los versos mientras el yo lírico pareciera recitar una incansable lección de anatomía como la que refiere Pablo Maurette que presencié Tomas Browne en invierno de 1629 cuando vio a alumnos y profesores desollar un cadáver y colgar su piel en el primer piso de la facultad de medicina.

conocerse para poder olvidarse
dejarse atrás
una interrogación cualquiera
rengueando al final del camino
un nudo de carne saltarina
un rancio bocadillo
caído de la agujereada faltriquera de dios

¹⁰ En la entrevista titulada “Cada poema que escribo es el primero”, publicada en *ABC Cultural* el 25 de agosto de 2001 Varela afirma: “Bacon es un pintor que me impresiona muchísimo (...) Siento que tiene mucho que ver con mi poesía”. Dicha entrevista es citada en la nota final de la edición de *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*, publicada por el FCE en 2017. Además se incluye una pintura de Bacon titulada *Man with dog* de 1953.



enfrentarse al matarife
entregar dos orejas
un cuello
cuatro o cinco centímetros de piel
moderadamente usada
un atadillo de nervios
algunas onzas de grasa
una pizca de sangre
y un vaso de sanguaza
sin mayor condimento que un dolor
casi humano

(Varela, 2017: 211).

Tal como es posible advertir en el texto citado, el cuerpo ha resbalado hacia una materia espuria que ya no es del todo un cuerpo. Las onzas de grasa, el atadillo de nervios, las orejas, el cuello, órganos aún vivos, que se amontonan como equilibristas en la fina cuerda del poema, atraídos por ese Dios cirujano, carnicero. “El dolor es una maravillosa cerradura”, afirma un verso de “Último poema de junio” y casi es posible apreciar el esfuerzo que hace el yo lírico sobre sí mismo para pasar por ese agujero y comprender dos verdades contundentes: estamos solos y somos carne. Como apunta Pablo Maurette en *La carne viva*, el mundo de la carne es un mundo subterráneo “una zona densa y opaca a la que se accede por medio de la violencia” (2018: 101). Sólo cuando es violentada, o a través del dolor, la carne se revela. En los *Ejercicios* de Varela, esa mirada sobre la carnalidad íntima y desaforada adquiere una cualidad casi háptica¹¹, quiero decir un tipo de visión distinta de la óptica, donde es posible palpar con la mirada. Me parece importante distinguir a propósito de lo háptico, como lo hace Maurette en sus deliciosos ensayos incluidos en *El sentido olvidado* a partir de una cita de San Isidro: “dos son las clases de tacto: una que procede del exterior, como cuando nos hieren; y otra que tiene su origen en el interior mismo del cuerpo” (2015: 9). El tacto no es un sentido, sino muchos, y, extendido por todo el cuerpo, es sensación externa del mundo pero también sensación interior. E incluso algo más que Varela parece haber comprendido acabadamente: la única manera de acceder a ciertas texturas es “tocándolas y dejándose tocar por ellas” (2015: 48).

SUPUESTOS

el deseo es un lugar que se abandona
la verdad desaparece con la luz
corre – ve – y– dile

¹¹ Según Pablo Maurette, lo háptico surge “para dar cuenta de un cierto tipo de sinestesia que se da entre los sentidos de la vista y el tacto, mediante la cual, gracias a un banco de datos que recolectamos desde que nacemos, podemos anticipar la textura de las cosas sin tocarlas” (2015:58).



es tan aguda la voz del deseo
que es imposible oírla
es tan callada la voz de la verdad
que es imposible oírla

calor de fuego ido
seno de estuco
vientre de piedra
ojos de agua estancada
eso eres

me arrodillo y en tu nombre
cuento los dedos de mi mano derecha
que te escribe

me aferro a ti
me desgarras tu garfio carnicero
de arriba a abajo me abre como a una res
y estos dedos recién contados
te atraviesan en el aire y te tocan

y sueñas sueñas sueñas
gran badajo
en el sagrado vacío de mi cráneo

(Varela 2017: 220).

No es posible dejar de sentir en el poema la impronta de ese dios carnicero, al cual el yo lírico se aferra, ante el cual se arrodilla y que acaba por desgarrarlo con su garfio como si fuera una pieza de carne. Tal como señalan Cirlot y Garí en sus análisis de la mística femenina “la herida es un camino de entrada en el cuerpo, invisible en su interioridad” (2021:196) y en muchas representaciones pictóricas medievales, la herida de Cristo se abre como “un gran ojal y el ojo se fija allí donde el dedo de Cristo le indica” (2021:195). No se sabe adónde conduce ese desgarramiento, esa herida que abre al yo lírico como un res, pero la mirada del lector no puede apartarse de esa abertura, de esa brecha abierta que lo conduce una y otra vez hacia la carne sufriente como si el poema fuera la transposición verbal de las acciones realizadas por los “dedos recién contados” y guiados por los órganos sensibles que en ellos se concentran. No es posible ignorar tampoco, como indica Maurette, que las heridas y las lastimaduras fueron “elementos básicos de la alegoresis referida al tacto” (2015:15) entre los místicos y las místicas.

Esta carne excesiva, devastada, abandonada por el sostén de dios, aproxima lo humano y lo animal hasta que los bordes parecen diluirse completamente en la figura del viviente. El hombre es ese extraño animal con el que comparte su condición oscura y corruptible. Tal como señala Deleuze respecto de Bacon en *Lógica de la sensación* y como la crítica ha apuntado respecto de la poeta peruana¹², sus

¹² Esta proximidad ha sido desarrollada, entre otros, por Mario Montalbetti en *El más crudo invierno. Notas a un*



poemas crean una proximidad, o mejor, una zona de indiscernibilidad entre lo humano y lo animal: “No es un arreglo del hombre y de la bestia, no es una semejanza, es una identidad de fondo, es una zona de indiscernibilidad más profunda que cualquier identificación sentimental: el hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre” (Deleuze 2016: 33).

La proximidad entre lo humano y lo animal es una aseveración recurrente en la obra poética de Varela y, en este sentido, las piezas que componen *Ejercicios materiales no son una excepción*: “¿era una niña un animal una idea?” se pregunta el yo lírico en “Ternera acosada por tábanos”(208) para afirmar unas páginas más tarde en “Claruscuro”:

yo soy aquella
que vestida de humana
oculta el rabo
entre la seda fría
(221)

O aún más contundente, dos páginas después, en “Escena final”: “soy un animal que no se resigna a morir” (223). Esta proliferación del imaginario animal en la poesía de Varela parece estar ligada, en principio, a dos cuestiones centrales. Por una lado, a la acentuación de la crisis del humanismo como discurso dominante en las culturas occidentales sobre todo a partir del fenómeno de las dos guerras mundiales. Pero, por otro lado, el animal viene a hablar de cierta cosa sacrificial de la muerte o cierta vulnerabilidad compartida, que, como nos recuerda Gabriel Giorgi, naturaliza el cuerpo del animal en un orden social dado donde lo animal está allí para ser eliminado y consumido.

No se puede ver, sin embargo, si se trata de cuerpos humanos o cuerpos animales, y si están vivos o muertos, como si en esa mezcla las evidencias del cadáver o de la especie (justamente la especie que es, etimológicamente, lo que se ve, lo que se da a ver) no termina de aparecer, y los cuerpos se volvieran contornos imprecisos que los vuelven contiguos unos con otros, los humanos a los animales y los vivos a los muertos (Giorgi 2014:129).

Es como si, en los textos de Varela, la vida animal ayudara nombrar y a hacer visibles los cuerpos, despojando o desnudando al sujeto de cierto aparato retórico, de cierto ropaje metafórico con el que se venía cubriendo durante siglos. A pesar de que el yo lírico dice estar abierto como una res (y por ende posiblemente muerto o casi muerto) el poema continúa, los dedos se extienden y tocan. El contenido del poema es absolutamente atrevido. Como en el caso de otras escritoras místicas – recordemos a Margarite Porete o incluso a Simone Weil con quien Varela conversa en *Valses y otras falsas confesiones*— es necesaria una especie de muerte o aniquilación previas, una desnudez o un abandono voluntario de las formas, un despojamiento o cierto modo de la pobreza y la carencia para ver lo que el poema está

poema de Blanca Varela, Lima: Fondo de Cultura Económica y también en su conferencia “Blanca Varela. Los libros finales: *Concierto animal*”, dictada en la Casa de la Literatura Peruana el 29 de noviembre de 2016.



viendo: el badajo sólo puede sonar en un cráneo vacío.

En este sentido, en una entrevista periodística muy citada, Blanca Varela afirma que en su primera poesía ella creía que “interpretar mucho, que hacer muchas metáforas era poesía”. Pero, en el momento en el que la entrevista fue realizada, siente que “ya no me agrada ese tipo de poesía. Puedo hacerla pero no me interesa, porque no me siento expresada de esa manera. Prefiero la desvergüenza y la desnudez que ahora cultivo”.¹³ Me parece posible leer esta opción por la desvergüenza y la desnudez, que Mario Montalbetti asocia a la literalidad del lenguaje vareliano, en relación con el *devenir animal* que proponen sus poemas ejercicios al ingresar en cierta condición extática que muchas veces roza en lo sacrificial. Literalmente definida como “estar fuera de sí”, Judith Butler nos recuerda que podemos experimentar esta condición extática en momentos de profundo dolor o goce: “Extático significa, literalmente, estar fuera de uno mismo y puede tener varios sentidos: ser transportado por una pasión más allá de uno mismo, pero también estar *fuera de sí* de rabia o de dolor” (2006: 50). No casualmente, Anne Carson menciona en el ensayo ya citado que esta condición fue atribuida por los griegos a personas locas, genios, amantes e incluso a los poetas.

Los poemas-ejercicios de Varela son un lugar temible y deseable al mismo tiempo, tal como afirma un comentarista jesuita citado por Barthes a propósito de Loyola. Es imposible separar cierto impulso de retirada, de deshacimiento de un deseo vehemente que se agita en los poemas y que se materializa en la imagen del hambre. En el epílogo de *Canto Villano*, la poesía reunida de Varela, Ethel Barja lee en los versos “una poética del hambre que sólo se entiende si exploramos la relación entre cuerpo y escritura en un contexto de privación de Dios” (2017: 265). Evelyn Underhill nos recuerda que en este “perder para hallar” que implica la experiencia mística, muchas santas practicaron deliberadamente la anorexia, tal como lo hizo Simone Weil, para alcanzar “la eterna beatitud”. Dentro de la mística femenina, “la relación con Dios no es una idea sino una experiencia en la que el alma arrastra al cuerpo a participar en ella” (Cirlot y Garí 2021: 42) en la que el cuerpo sufriente, herido y martirizado de Cristo funciona como un modelo. Muchas mujeres místicas practicaron sobre sus cuerpos distintos tipos de privaciones y castigos, entre los cuales, el ayuno a niveles extremos fue una práctica común para alcanzar la unión con Dios.

Al mismo tiempo, el hambre aparece en muchos textos de mujeres místicas como el de caso de Marguerite Porete como la potencia del deseo femenino que, a diferencia del deseo masculino, no posee un objeto determinado sino que anhela la alteridad más absoluta.¹⁴ En Varela, el hambre se levanta como un reclamo angustioso e insistente que es, al mismo tiempo individual y colectivo, y que no mitigan ni el dolor, ni el padecimiento, ni la decepción o la fugacidad de la carne. Afirma en “Canto Villano”:
este hambre propio

¹³ Citada por Mario Montalbetti en *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* (2016:18).

¹⁴Esta línea de investigación fue desarrollada por Luce Irigaray en *Ese sexo que no es uno* (2009), Madrid: Akal.



existe
es la gana del alma
que es el cuerpo

Y más adelante en el mismo poema:

no hay otro aquí
es en este plato vacío
sino yo
devorando mis ojos
y los tuyos

(2017:169).

III. Coda

Las poetas y los poetas en realidad nunca trabajan sobre superficies en blanco. Como es posible apreciar a partir de este breve recorrido por sus *Ejercicios materiales*, Loyola le ofrece a Varela mucho más que un tratado sobre teología. Para decirlo en términos de Barthes: le ofrece una tópica o una matriz, una tabla con casillas a través de las cuales pasear sus poemas-ejercicios para decir algo sobre el mundo en una especie de conversación incesante con un dios que no se deja encontrar. Tal como afirma Varela en la ya mencionada entrevista con Edgar O'Hara, para ella Dios es ausencia, y a partir de esa ausencia ella dice haber fabricado un personaje "vacío", una especie de bulto metafísico al que puede increpar. Sabemos que toda tópica está a medias codificada o llena y a medias vacía. En este sentido, la poeta se apropia de la tópica mística no tanto para proponer algún tipo de retorno a lo sagrado, sino más bien para denunciar el absurdo de la existencia incluso a partir de esa paradoja que consiste en pensar que la ausencia de Dios puede ser su forma de aparecer. Si para Juliana de Norwich "Dios es el Creador, el protector y el amante", en los poemas de Varela, dios se escribe deliberadamente con minúsculas y aunque puede ser el creador no es protector ni amante o, en todo caso, es un amante indiferente y muy cruel. El yo lírico de los poemas se identifica más con Jesús en tanto cordero, es decir animal a sacrificar, o en la medida en la que él también ha sido abandonado por su padre.

Sabemos que la idea de someter la meditación religiosa o cualquier tipo de aprendizaje a un trabajo metódico o a una serie de pasos no es nueva. Hay numerosos ejemplos en este sentido dentro de las religiones de Occidente y de Oriente. Sin embargo, podríamos decir en sintonía con las ideas de Carson expuestas más arriba, y de nuestro propio recorrido, que, al apropiarse de tradiciones o espacios supuestamente masculinos como en este caso los textos de Loyola o la tradición mística desarrollada específicamente por hombres de distintas confesiones, Varela los contamina. Los contamina con esos cuerpos convertidos en piezas de carne, o retorcidos bajo el peso del esfuerzo, el dolor y la angustia. Los contamina con su mirada que, al mismo tiempo es un tacto de todo aquello que duele sobre la carne,



sobre sus orificios y sus fluidos que desestabilizan los límites establecidos y los abren a otras posibilidades. En “Crónica”, el último poema de *Ejercicios materiales*, Varela recoge como *lei motiv* una cita que Guamán Poma de Ayala recoge de otro cronista: “a palos los mataré, niños míos” para revolverse aún dentro de la matriz con la que está trabajando y dar cuenta de la violencia implícita que atraviesa el discurso religioso católico en América Latina.

Si la Iglesia ha fundado durante siglos su autoridad en la palabra divina y la fe es, de algún modo, la audición de esa voz, podríamos decir que los sonidos que resuenan en los *Ejercicios materiales*, o el ojo voraz que mira y toca, son los de la ejercitante. Una ejercitante que le propone al lector escenas o fragmentos de una conversación donde quien nombra, quien se obstina e impreca, es la criatura. El ojo y la mano convergen en los ejercicios hápticos que propone Varela. Como ha apuntado Pablo Maurette, entre otros, el tacto, diseminado por todo el cuerpo, al ser “el único sentido que compartimos con todos los animales” (2015:63) es el más fundamental y el más primitivo. Partiendo de ese sentido fundamental que aproxima al sujeto al universo animal, se le pide al lector, futuro ejercitante, que se deje arrastrar por su pura materialidad y que ocupe con su cuerpo, con su voz, estas escenas sobre el dolor y el gozo de la carne viva como materia animada que no cesa de deteriorarse.

He insistido en esta posibilidad de exégesis porque entiendo que ilumina el espesor místico, la impureza religiosa de la lengua que hablan los poemas de Blanca Varela. Me parece posible leer ahí un gesto de resistencia, no sólo porque la mística viene de la religión pero se distingue de ella en la medida en que tensa los límites corporales y emocionales como una flecha disparada hacia el vacío, sino también porque la “vida contemplativa” y el vaciamiento que forman parte de la retórica mística, se oponen a la vida activa, productiva y reproductiva que sostienen las sociedades contemporáneas. Resulta significativo que el goce místico implique que el ser se atreva a abandonarse, a “decrearse” en términos de Simone Weil y a ingresar en cierto tipo de pobreza, de abandono porque se trata de un deseo abocado a su pura pérdida, poseído por la destrucción.

Al igual que para las teogonías orientales, gran parte de la mística occidental se apoya en la idea de que el mundo exterior es una ilusión que, tarde o temprano, confiesa su impostura. La acción sobre el mundo es una tentación frente a la cual místicos y místicas tienen que afirmar su estado de gracia a través de un acto apasionado de pérdida y deshacimiento. La mística, afirma Peñalver, es una experiencia extraordinaria del ser, o mejor, en “contra del ser” (1997:18). No casualmente las aventuras de Marguerite Porete, Ángela de Foligno o Beatriz de Narazet se inician con una “ausencia hiriente” y se expresan en una queja que ningún idioma puede enunciar y que limita con la muerte. El contacto que supone un giro en sus existencias es descrito muchas veces como una brusca laceración que, comparable a un flechazo, alumbró un gozo que tiene mucho de letal.

Si, como sostiene Pascal Quignard, la búsqueda de una lengua poética puede ponerse bajo el signo inquietante de una caza titánica que se agota en murmullos insignificantes a los pies del Ausente, toda



figura retórica se reduce, de algún modo, a una figura de caza. Así, cada verso, más que fijar significados supone alterar el estado de lenguaje o colocar trampas. En este sentido es posible concebir los *Ejercicios materiales* de Varela como trampas o flechas apuntando a algo que siempre está más allá del poema, o mejor, como trampas para capturar en los versos, la ausencia, la injusticia, de un Dios hiriente y despiadado que ha dejado de hablar con sus criaturas. Frente al silencio de los dioses, la locuacidad humana. Ante la caída de lo divino y de lo humano hacia una zona incierta y ya sin sujeto lo único que resta es el canto. Así, frente a la retracción de los dioses, la poeta elige como última resistencia, imprecarnos y practicar de forma espuria una forma poética antigua, casi muerta.

Bibliografía

- Badiou, Alain (2002). *Breve tratado de ontología transitoria*, Barcelona, Gedisa.
- Barja, Ethel (2017). "Canto Villano: una poética del hambre". Varela, Blanca. *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*, México, Fondo de Cultura Económica: 263-268.
- . (2016). "Flor de carne. Reflexiones sobre *Ejercicios materiales* de Blanca Varela". Disponible en: <https://www.vallejoandcompany.com/flor-de-carne-reflexiones-sobre-ejercicios-materiales-de-blanca-varela/>. Último ingreso: 12/ 10/ 2021.
- Barthes, Roland (2010). *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- Bataille, Georges (2016) [1943]. *La experiencia interior*, Buenos Aires, el cuenco de plata.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- Carson, Anne (2014). *Decreación*, Madrid, Vaso Roto.
- . (2019). "El género del sonido". Disponible en <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/el-genero-del-sonido/>. Último ingreso: 08/ 10/ 2021.
- Cirlot, Victoria y Garí, Blanca (2021). *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*, Madrid, Siruela.
- Deleuze, Gilles (2016). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena libros.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- O'Hara, Edgar (2007). *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Maurette, Pablo (2015). *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*, Buenos Aires, Mardulce.
- . (2016). "La religión del médico. El legado de sir Thomas Browne". Browne Thomas, *Religio Medici. La religión de un médico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: 9-43.
- . (2018). *La carne viva*, Buenos Aires, Mardulce.
- Montalbetti, Mario (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*, Lima, Fondo de Cultura Económica.



Peñalver, Patricio (1997). *La mística española (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal.

Sylvester, David (2009). *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Ediciones Polígrafa.

Underhill, Evelyn (2017.) *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*, Madrid, Ed. Trotta.

Varela, Blanca (2017) [1996]. *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*, México, Fondo de Cultura Económica.

