



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

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

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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 239-262
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.11

La vida trabaja en la muerte: la representación de la naturaleza en *Luz de día* (1963) de Blanca Varela

The life works in death: the representation of nature in Blanca Varela's *Luz de día* (1963)

La vie travaille dans la mort: la représentation de la nature dans *Daylight* (1963) de Blanca Varela

ANFER ENRIQUE SALOMÓN TOLEDO NAVARRO
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
(Lima, Perú)
anfer.toledo@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-9216-594X>



RESUMEN

Este estudio se enfoca en el segundo poemario de Blanca Varela, *Luz de día* (1963), donde se encuentra un lirismo que consolida la voz poética de su primer poemario a través de una mayor complejidad escritural. La investigación busca aproximarse a la representación de la naturaleza en su poesía, estrechamente ligada con su poética o praxis ideológica-escritural. Se utiliza la retórica general textual como

marco teórico principal, con los aportes de Stefano Arduini, Chaïm Perelman, Tomás Albaladejo, y Lakoff y Johnson. El estudio se divide en tres partes: en la primera se desarrolla el campo retórico de Blanca Varela y el poemario; en el segundo, se analizan los poemas de la sección «Muerte en el jardín» desde una perspectiva retórica; en el tercero, se presentan las respectivas conclusiones. De manera general, el artículo se enfoca en la representación de la naturaleza en la poesía de Blanca Varela y su relación con su poética.

Palabras clave: poesía peruana; poética; naturaleza; Blanca Varela.

Términos de indización: poesía; medio ambiente natural; ideología (Fuente: Tesauro Unesco).

ABSTRACT

This study focuses on Blanca Varela's second collection of poems, *Luz de día* (1963), where we find a lyricism that consolidates the poetic voice of her first collection of poems through a greater scriptural complexity. The research seeks to approach the representation of nature in his poetry, closely linked to his poetics or ideological-writing praxis. General textual rhetoric is used as the main theoretical framework, with the contributions of Stefano Arduini, Chaïm Perelman, Tomás Albaladejo, and Lakoff and Johnson. The study is divided into three parts: in the first, the rhetorical field of Blanca Varela and the collection of poems is developed; in the second, the poems of the section «Muerte en el jardín» are analyzed from a rhetorical perspective; in the third, the respective conclusions are presented. In overall, the article focuses on the representation of nature in Blanca Varela's poetry and its relationship with her poetics.

Key words: Peruvian poetry; poetics; nature; Blanca Varela.

Indexing terms: poetry; natural environment; ideologies (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cette étude se concentre sur son deuxième recueil de poèmes, *Luz de día* (1963), où nous trouvons un lyrisme qui consolide la voix poétique de son premier recueil de poèmes à travers une plus grande complexité scripturale. La recherche cherche à aborder la représentation de la nature dans sa poésie, étroitement liée à sa poétique ou à sa praxis d'écriture idéologique. La rhétorique textuelle générale est utilisée comme cadre théorique principal, avec des contributions de Stefano Arduini, Chaïm Perelman, Tomás Albaladejo, et Lakoff et Johnson. L'étude est divisée en trois parties: dans la première, le champ rhétorique de Blanca Varela et du recueil de poèmes est développé; dans la deuxième, les poèmes de la section «Muerte en el jardín» sont analysés d'un point de vue rhétorique; dans la troisième, les conclusions respectives sont présentées. D'une manière générale, l'article se concentre sur la représentation de la nature dans la poésie de Blanca Varela et sa relation avec sa poétique.

Mots-clés: poésie péruvienne; poétique; nature; Blanca Varela.

Termes d'indexation: poésie; environnement naturel; idéologie (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 02/05/2023

Revisado: 15/05/2023

Aceptado: 17/05/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)

jmoralesm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)

jteranm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

1. INTRODUCCIÓN

Desde su primera aparición en la literatura con *Ese puerto existe* hacia fines de la década de los cincuenta, bajo el prólogo y auspicio del famoso poeta Octavio Paz, la obra de Blanca Varela ha llamado la atención no solamente de artistas y creadores por su particular sensibilidad lírica, sino también de críticos literarios que, sobre todo, en las últimas décadas, han empezado a estudiar su producción poética desde una amplia variedad de perspectivas teóricas y críticas. Así como la vida de la poeta y el caótico escenario social de la segunda mitad del siglo XX, sus textos también pasarían por distintos momentos de resaltante trascendencia de los cuales, en este estudio, nos centraremos específicamente en *Luz de día* (1963), donde encontramos un lirismo que consolida la voz poética de su primer poemario a través de una mayor complejidad escritural que se refleja en una poesía más condensada en cuanto al sentido.

Asimismo, Blanca Varela forma parte de los poetas de la década de los cincuenta, que se encuentran divididos en plurales tendencias que detallaremos más adelante. En el caso de nuestra poeta, se la puede enmarcar en la vertiente surrealista que fue influenciada por la poesía simbolista peruana de autores como Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren o Francisco Bendejé, que desarrollaría con amplia destreza; asimismo, se inscribe también en las parcelas del existencialismo con tópicos recurrentes como la soledad y la muerte, que serán líneas gravitantes dentro de su producción lírica (Fernández, 2010). Bajo dicho marco, esta investigación busca aproximarse a la representación de la naturaleza en su poesía que, sostenemos, está estrechamente ligada con su poética o praxis ideológica-escritural. A fin de abordar pertinentemente estos elementos presentes en su poesía, se empleará la retórica general textual como nuestro marco teórico principal para referirnos a los poemas seleccionados. En tal sentido, se utilizarán los aportes principales de Stefano Arduini, Chaïm Perelman, Tomás Albaladejo, y Lakoff y Johnson.

Para esto, el presente artículo se divide en tres apartados, explicaremos su estructura seguidamente. En el primero, mediante la categoría propuesta por Arduini, se desarrollará todo lo que respecta al

campo retórico de Blanca Varela, así como de su poemario *Luz de día*; en el segundo, se realizará la explicación de las categorías teóricas y el análisis retórico *per se*, donde se estudiarán dos poemas de la autora; y en el tercero, se exponen las respectivas conclusiones.

2. EL CAMPO RETÓRICO DE BLANCA VARELA

Todo estudio, sea literario o no, que busque una rigurosidad científica dentro de los márgenes específicos de cada área de conocimiento respectiva (en este caso, la literatura o, mejor dicho, la crítica literaria), debe partir de los estudios predecesores acerca del objeto de investigación que permitan entablar un diálogo, consolidar una línea de estudios o brindar nuevos avances sobre lo que se está discutiendo. De esta forma, se responde también a ciertos afanes rupturistas que buscan transgredir una tradición desde el desconocimiento de esta; no obstante, nada aparece, como ha quedado demostrado, por generación espontánea.

En ese sentido, este trabajo toma como base dichos principios, nuestra aproximación a la poesía de Blanca Varela parte de una revisión de los elementos históricos-socioculturales, literarios, estéticos e ideológicos que se pueden identificar en su obra. Para ello, se definirá en primer lugar el concepto de «campo retórico» planteado por Stefano Arduini, luego se pasará a detallar los aspectos presentes en la poesía de la vate limeña.

2.1. El campo retórico. Propuesta teórica de Stefano Arduini

Antes de partir con la definición planteada por el autor italiano, es necesario diferenciar dos nociones elementales que propone Tomás Albaladejo, estas son el «texto retórico» y el «hecho retórico», donde este último puede ser definido como el acontecimiento o circunstancia bajo el cual se produce el texto retórico. De ese modo, este incluye como componentes constitutivos todos los elementos que lo hacen posible, como el emisor, el destinatario, el referente y el contexto (Arduini, 2000, p. 45). Por otra parte, el texto retórico hace referencia a la puesta

en realización del discurso que, a su vez, se subdivide en dos partes: res y verba, desde las cuales se puede identificar de manera directa cómo es que *inventio*, *dispositio* y *elocutio* (operaciones retóricas) se encuentran en constante relación.

De este modo, pasando a la categoría de campo retórico, que Arduini (2000) define como «la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas» (p. 47), se puede entender como un espacio donde actúan y se desenvuelven los hechos retóricos. Al respecto, estos suelen ser bastante dinámicos, por lo que podemos hallar campos retóricos de gran dimensión como el de la literatura en lengua castellana, literatura mundial, literatura clásica, entre otros; pero también encontramos otros campos retóricos de menor dimensión como el de la literatura surrealista o literatura de los poetas de la generación del cincuenta y no Generación del 50 (que es un criterio reduccionista y quizás poco acertado), lo que permite un abordaje a partir de distintos puntos de vista que señalan desde lo más general hasta lo más específico.

Por lo indicado, este apartado estudiará a la poeta Blanca Varela con respecto a su campo retórico: el primero de ellos aborda el aspecto histórico, el segundo problematiza lo relacionado con su lugar en la tradición literaria y, para finalizar, el campo de la recepción crítica.

2.2. El campo del contexto histórico-social

La década de los cincuenta significó para el clima no solo nacional, sino también internacional, un ambiente bastante caótico en el que se encontraban presentes distintos tipos de transformaciones políticas, pero también sociales y culturales. Así, durante esos años, en el Perú se vinieron desarrollando algunos eventos como el proceso de migración del campo a la ciudad y la dictadura del general Manuel Odría, que detallaremos a continuación; mientras tanto, en el ámbito internacional es pertinente mencionar el influjo de dos corrientes artístico-filosóficas como el surrealismo y el existencialismo.

Si bien, como señala el sociólogo José Matos Mar (2012), el proceso de migración en el Perú comienza a apreciarse de manera más acentuada en la capital a partir de la década de los cuarenta, es en la década de los cincuenta donde este se produce de forma más acelerada. La asunción de Odría al poder, sumada a la aparición de los nuevos sectores sociales que habitaban las barriadas, dieron vida a los nuevos rostros que surgieron en el Perú alrededor de esos años y que modificarían la idiosincrasia de la ciudad en adelante.

En cuanto al régimen político del gobierno de turno, la capital comenzaba a entrar en un desordenado proceso de modernización con el famoso lema: «Salud, educación y trabajo», donde se prioriza la infraestructura, la economía y las comunicaciones. Al respecto, Contreras y Cueto (2004) señalan:

Quiso realizar una política social pragmática, apoyada por los expertos norteamericanos consistente en la ampliación de la infraestructura y la cobertura de servicios públicos. Se construyeron obras monumentales, como los locales de los ministerios de Educación y Hacienda y Comercio, sobre la avenida Abancay y el de Trabajo y el Hospital del Empleado, sobre la avenida Salaverry. (p. 299)

Este componente material que se reflejaba en las transformaciones que se han mencionado a grandes rasgos a nivel de políticas de estado, tiene también su impacto en la configuración de las nuevas subjetividades de estos nuevos rostros —y nuevas voces también— que afloran en la urbe. Estos cambios que se producen en el individuo traen consigo también la aparición de nuevos temas dentro de los cuales se destaca la exploración del cuerpo y la sexualidad, que en palabras de Rocío Silva Santisteban (2001):

es la síntesis viva de nuestras experiencias emocionales, interhumanas, repetitivamente vividas a través de las sensaciones eróticas [...]. Gracias a nuestra imagen del cuerpo, portada por —y

entrecruzada con— nuestro esquema corporal podemos entrar en comunicación con el otro. Porque no es sino en la imagen del cuerpo, soporte del mecanismo que el tiempo se cruza con el espacio y que el pasado inconsciente resuena en la relación presente. (p. 34)

Finalmente, en el ámbito internacional es importante mencionar la influencia de corrientes como el existencialismo que, bajo un contexto de represión y posguerra, plantearía nuevas formas de entender la realidad para los intelectuales de la época. En este escenario, se resalta la figura de Blanca Varela y la influencia de figuras como Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre. Asimismo, el surrealismo, como sostiene Díaz (2016):

para Varela no es una mera aplicación de las técnicas utilizadas por los surrealistas franceses [...] esta corriente literaria constituye un modo de sentir y percibir el mundo. Escapa a los límites de la escritura para convertirse en una exigencia vital. (p. 21)

De esta forma, en su obra se hace presente el uso de las imágenes, el inconsciente y el mundo onírico.

2.3. El campo de lo literario en la década de los cincuenta

Si bien hablar de una «Generación del 50» supone caer en una discusión larga y tendida, es preciso considerar algunos puntos de convergencia que permitan a grandes rasgos entender el contexto literario de la época tanto en su nivel sincrónico como diacrónico. Para esto, partiremos de lo sostenido por Luis Enrique Landa (2018), quien plantea que esta generación o etapa supone una tercera y última parte de la vanguardia transcurrida en el Perú desde la década de los veinte aproximadamente; respecto de ello, el autor menciona:

Nuestra generación del cincuenta fue un reelaborado retorno a la vanguardia a la vez que una expansión del cuestionamiento social [...] nuestra propuesta entiende más coincidencias que

divergencias en las expresiones poéticas entre las décadas de 1920 a 1950 como para poder plantear un sólido segundo periodo en el desarrollo de nuestra poesía nacional. Luego de esto, durante la década de 1960, se siembra una ruptura que no evidencia este vínculo con la vanguardia, sino una evolución de ella en un nuevo discurso y un nuevo contexto. (p. 395)

Estas mismas filiaciones se traducen también en las dos vertientes que tradicionalmente la crítica ha utilizado para separar las manifestaciones literarias de la primera mitad del siglo XX: el realismo social y el arte purista de las vanguardias, división que ha dominado la segunda mitad del siglo pasado; pero que, de alguna manera u otra, cae en un reduccionismo gnoseológico y no permite ver la complejidad de las voces literarias que empezaron a aparecer en aquella época que, podría denominarse, de transición. Octavio Paz (1974) sostiene sobre lo último:

En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia otra, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. (p. 192)

Sin embargo, para situar con mayor precisión el lugar que Blanca Varela adquiere en este espacio, es preciso partir de dos autores que van en la misma línea y cuestionan la categoría de generación. Entre ellos, se tiene a David Sobrevilla (2007) quien, a partir de consistentes criterios, subraya la imposibilidad de hablar de una generación del 50, pone como ejemplo las generaciones del 98 y 27, y diferencia la ausencia de un líder así como de un proyecto que unifique sus trabajos. Por último, se tienen también los planteamientos de Camilo Fernández Cozman (2012), quien añade a lo planteado en estas últimas líneas una tentativa clasificación de las manifestaciones poéticas en la cual se puede ubicar a Varela dentro de la segunda entre seis denominada «la neovanguardia nutrida del legado simbolista».

2.4. El campo de la recepción crítica

Como se ha mencionado en la introducción de este apartado, las posibilidades que nos ofrece la utilización de la categoría de campo retórico son bastante amplias para el análisis de obras literarias en el sentido de que no solo nos permite aproximarnos de manera parcial a la parte de la producción de la obra (contexto, edición, creación, etc.), sino también permite complementar dicha parte con su recepción (reseñas, críticas, estudios, etc.); de esta forma, se permite un abordaje bastante global que posibilita una acertada interpretación de obras o discursos.

Bajo este marco, los estudios alrededor de la obra de Blanca Varela son bastante diversos y en las últimas décadas han aumentado considerablemente su cantidad en el marco de los estudios culturales que han brindado mayores herramientas para el abordaje de sus textos poéticos desde miradas posmodernas o, dígame, contemporáneas. No obstante, para este apartado nos centraremos en tres estudios que consideramos los más importantes y extensos sobre su obra.

El primero de ellos pertenece a Camilo Fernández (2010), en el que se ofrece una periodización de su poesía en tres partes que permiten aproximarnos a las etapas marcadas por el influjo surrealista, la experimentación verbal y la exploración del cuerpo. Luego, el texto de Olga Muñoz (2007) plantea un estudio hermenéutico a través de todos los poemarios, donde puede apreciarse, a su vez, una estructuración temática de estos. Finalmente, el amplio volumen recopilado por Dreyfus y Silva Santiesteban (2007) nos muestra un abanico de abordajes a la obra de la poeta limeña en el cual se encuentran estudios de carácter histórico-genealógico donde destacan los artículos de Esther Castañeda, Modesta Suárez y Carmen Ollé; la perspectiva de los estudios de género sobre su poesía, con especial énfasis en los artículos de Susana Reisz, Eliana Ortega y Yolanda Westphalen; y, finalmente, una recopilación de entrevistas por Rosina Valcárcel y Yolanda Pantin con textos inéditos que suman a la constitución de un amplio repertorio bibliográfico.

3. LA NATURALEZA EN «MUERTE EN EL JARDÍN»

Como se ha podido evidenciar en el apartado anterior, en el que se ha abordado el campo retórico de Blanca Varela, la autora desarrolla su obra a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y así como dispersa temporalmente también es compleja respecto de la evolución que esta va adquiriendo con el transcurrir del tiempo. Para esto, partimos con la clasificación que elabora Fernández (2010), quien menciona sobre su poesía que se pueden identificar tres etapas dentro de su producción. La primera definida como «período de los inicios», que abarca sus dos primeros poemarios, donde puede notarse la influencia del surrealismo y el existencialismo francés. Una segunda, conocida como «período desmitificador de las instituciones oficiales», donde ubicamos a *Valses y otras confesiones* y *Canto villano*, que desarrollan temas de crítica contra la cultura occidental. Finalmente, la tercera es denominada como «período de la relevancia del cuerpo como centro de reflexión», donde hay una continuación con su etapa anterior, pero ahora ligada al aspecto material o corpóreo, presente en *Ejercicios materiales* hasta *El falso teclado*.

Para el presente trabajo nos hemos de situar en la que podría denominarse su primera etapa, de la cual forma parte el poemario *Luz de día* (1963), poemario muy importante, mas poco estudiado, que consolida la voz poética que va modelando Varela. Como se mencionó, integra el grupo de escritores de la década de los cincuenta y su poesía está marcada por la influencia del simbolismo, pero también de la filosofía existencialista y el surrealismo francés, este último sería empleado en su obra no de manera ortodoxa, partidaria o dogmática, sino de una forma bastante genuina y libre en consonancia con su escritura.

Sin embargo, para el análisis que nos convoca en este capítulo nos centraremos en la representación de la naturaleza en los poemas que conforman el poemario, pero, de manera más específica, los que constituyen la segunda sección del libro denominada «Muerte en el jardín». Nombre, además, bastante ilustrativo y que da cuenta de los

senderos por donde se desarrollan las composiciones que forman parte de esta. Así, es necesario reparar nuestra atención sobre dichos poemas porque consideramos que tal representación está ampliamente relacionada con el arte poético de la autora y los postulados estéticos que serán transversales a toda su obra, la cual desarrollaremos de manera detallada más adelante.

Por lo mencionado anteriormente, cabe reiterar que en este capítulo se abordarán los poemas «Alba» y «Bodas». A través de un análisis mediante las herramientas que nos brinda la retórica general textual se elaborará una segmentación de los poemas en relación con la división aristotélica del discurso; también se identificarán los tipos de interlocutores que participan en los poemas con la finalidad de explicar su pertinencia y su funcionamiento; luego, se hará énfasis en los campos figurativos y se explicará la visión de mundo de los poemas expresada en la voz del sujeto lírico; para finalizar, se realizará un análisis intertextual con los poemas «En lo más negro del verano» y «Parque», que forman parte de la misma sección, con el propósito de estudiar los poemas de manera individual, pero también a nivel general para así aprehender de manera más amplia los sentidos que coexisten en *Luz de día* (1963) respecto de nuestro tema en particular: la representación de la naturaleza.

4. LA DIALÉCTICA VIDA-MUERTE EN «ALBA» Y «EPITAFIO»

Alba

Al despertar
me sorprendió la imagen que perdí ayer.
El mismo árbol en la mañana
y en la acequia
el pájaro que bebe
todo el oro del día.

Estamos vivos,
quién lo duda,
el laurel, el ave, el agua
y yo,
que miro y tengo sed. (Varela, 2016, p. 61)

Antes de partir con el análisis retórico propiamente dicho, sería conveniente detenernos con cuidadosa atención en el título del poema. «Alba» indica la primera luz de la mañana que da inicio a esta, incluso antes de que salga el sol en su totalidad. De manera general, se puede entender como el inicio del día donde todo reanuda su ritmo y su orden natural; no obstante, contextualizando nuestro poema, el sentido puede tornarse distinto y tomar aún matices negativos. La figura del inicio del día como comienzo de la vida ahora es tratada como el comienzo de la vida rutinaria y repetitiva, trastocando así su significado. Este conjunto de ideas son las que iremos ampliando a medida que se realice el análisis propuesto.

Para desarrollar la segmentación del poema en cuestión, es necesario partir de categorías que nos permitan un análisis sistemático y ordenado de este; por tal motivo, se acude a la clasificación clásica que realiza Aristóteles sobre las partes en que divide el discurso: *exordio*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio* (en nuestro poema, se obvia el segundo elemento por su breve extensión). Para ello, cabe señalar que la tesis que se hace presente en el poema es que, con cierta ironía, el locutor reflexiona acerca de la vida, la cual tiene tintes negativos en el marco de los tiempos modernos relacionados con la monotonía, la insatisfacción y la quietud.

El *exordio* del poema se encontraría compuesto entonces por los dos primeros versos de los once que conforman el poema. En esta parte se explica su contexto: «Al despertar / me sorprendió la imagen que perdí ayer», que narra cómo este se origina, el locutor observa una imagen (la que vio un día anterior) y a partir de ello enuncia su reflexión. Así, la *argumentatio* que se compone desde el verso tercero al sexto expone los argumentos que construyen el discurso del poema:

se trata del mismo árbol que vio ayer y suma la imagen del ave que, cotidianamente, bebe junto a la acequia. En tercer lugar, la *peroratio*, que estaría compuesta por los últimos versos del séptimo al décimo primero, que plantearían la síntesis de la reflexión elaborada que empieza tajantemente con una sentencia: «Estamos vivos [...]», para luego extender esa idea a otros elementos de la naturaleza y finalizar irónicamente con «que miro y tengo sed».

Para continuar, es necesario aclarar la precisión metodológica con la que se seguirá en las siguientes líneas. El análisis se dividirá en tres niveles conformados por los campos figurativos que nos muestran el modo en que se articulan el pensamiento y el lenguaje dentro del poema, el estudio de los interlocutores que conforman la estructura discursiva y el empleo de las técnicas argumentativas, y la visión de mundo que explica la manera en que el locutor o la voz enunciativa configura el mundo al que se refiere en el texto lírico.

Así, antes de proseguir con el nivel de los campos figurativos, es importante aclarar que esta categoría es una propuesta del retórico italiano Stefano Arduini, uno de los máximos representantes de la retórica general textual, según la cual estos campos funcionan como ámbitos cognitivos que están conformados por las distintas figuras retóricas; sin embargo, no se queda en ello, sino que precisa que se trata de una manera de organizar y construir la realidad que nos rodea. La figura comprende así la parte más superficial del campo figurativo, mientras que las más profundas se hallan en dos campos específicos, los cuales son la repetición y la metáfora, donde estas no son meros ornamentos sino maneras de construir el sentido textual de los discursos y, en nuestro caso, los poemas.

En «Alba», el principal campo figurativo que se encuentra presente es el de la antítesis. Este se hace presente específicamente en los versos que conforman la *peroratio*: «Estamos vivos, / quién lo duda», donde se presenta el uso de la ironía con la frase: «quién lo duda», como subrayando una obviedad que el locutor bien conoce, porque es más que suficiente leer el ejercicio de reflexión que hace la voz

poética como para saber que es una consciencia con vida en el mundo representado; no obstante, hace uso de esta figura como si realmente para estar vivo no fuera solamente necesario ello o, acaso, si estar vivo significa realmente otra cosa y no la mera contemplación rutinaria del pasar del día. De la misma manera, también se hace presente en los dos últimos versos del poema: «y yo, / que miro y tengo sed», donde aparte de resaltar la obviedad de la que hablábamos en el ejemplo anterior, la ejemplifica, mencionando dos características esenciales de un ser vivo que consisten en mirar y tener sed, capacidades y necesidades biológicas primarias, por lo que la autora acentúa de esta forma el trato irónico sobre lo que se entiende por vida o la condición de estar vivos.

En cuanto a los interlocutores del poema, se identifica, en la primera estrofa, la presencia de un locutor personaje singular, que asume una voz contemplativa; mientras que, en la segunda estrofa, el locutor asume una voz colectiva (plural) como cierre de su reflexión. La vida no es una condición unívoca del ser humano, sino que se extiende a todo lo que nos rodea; no obstante, hay cierta ironía en dichas palabras, como se mencionó con anterioridad. De esta manera, se nota el uso de una primera persona (un yo-nosotros) que, por lo tanto, se dirige a un auditorio; sin embargo, en el poema no existe un alocutario representado. Esto podría resolverse con que el auditorio se corresponde con el mismo locutor, quien es el autor de la reflexión que ejecuta a partir de la imagen del árbol.

Respecto de las técnicas argumentativas, utilizando la terminología planteada por el retórico polaco Chaïm Perelman, se pueden identificar tres tipos de argumentos que detallaremos a continuación. El primero de ellos es el argumento por reciprocidad, que forma parte de los argumentos cuasilógicos, el cual está presente en los siguientes versos: «Estamos vivos, / quién lo duda, / el laurel, el ave, el agua / y yo», donde el grupo de elementos mencionados: laurel, ave, agua, se encuentran en una relación de simetría con el «yo», en la que comparten la característica de tener vida. El segundo de ellos es el argumento que se sustenta en las relaciones de coexistencia que conforman los

argumentos basados en la estructura de lo real, donde se identificaron los siguientes versos: «y yo, / que miro y tengo sed», ya que tanto mirar como tener sed son los argumentos que fundamentan la condición de ser vivo que posee el locutor. En tercer lugar, se encuentra al argumento basado en la ilustración, que forma parte de los enlaces que fundamentan la estructura de lo real, con los versos iniciales: «El mismo árbol en la mañana / y en la acequia / el pájaro que bebe / todo el oro del día», donde las imágenes mencionadas solamente tienen la función de afirmar lo que el locutor vio un día anterior según lo que expresa en el poema.

Sobre la visión de mundo, el poema «Alba», que forma parte de la sección «Muerte en el jardín» del poemario *Luz de día* (1963), expone, mediante el uso de los campos figurativos de la antítesis principalmente, una mirada irónica sobre la vida. Trastoca el sentido bucólico y modernista que rodeaba a la naturaleza y establece una tensión, desde una mirada contemplativa que bordea el existencialismo, entre una dicotomía transversal a esta sección y su obra en general: día/noche, luz/oscuridad, vida/muerte, etc.

De esta forma, el poema relaciona la vida con algunos elementos como la repetición, la quietud y la insatisfacción mientras que todo se produce durante las primeras luces del día, es decir, en el amanecer. Así, se presenta una visión un tanto pesimista sobre la vida asociada a lo luminoso que, como veremos seguidamente, tiene su contraparte con otros poemas que abordan el espacio de la noche u oscuridad.

Epitafio

Esto es hoy,
algo perdido.

Brilla el césped.
Cae una hoja
y es como señal esperada
para que vuelvas de la muerte

y cruces con resplandor
y silencio de estrella
mi memoria. (Varela, 2016, p. 59)

«Epitafio» es uno de los siete poemas que conforman «Muerte en el jardín», y como su título lo menciona guarda una estrecha relación con el nombre de la sección, ya que es transversal el tema de la muerte, pues un epitafio es una escritura que acompaña una sepultura (donde yace lo muerto). El poema, de forma general, desarrolla dos temas que se complementan a lo largo de la sección que estamos analizando: la vida y la muerte. Así, hay una reconfiguración de los valores de la naturaleza y la muerte genera vida, mientras la vida genera muerte. El locutor que se puede identificar en el poema es el locutor personaje, que se manifiesta recién hacia la última parte: «mi memoria»; mientras que no se encuentra un alocutario representado, por lo que el auditorio se corresponde con la propia voz enunciativa.

Estableciendo la comparación entre los dos poemas seleccionados «Alba» y «Epitafio», si bien los títulos podrían parecer un poco antitéticos, realmente la temática es muy parecida. En ambos se hace presente el tema del día como espacio temporal pernicioso (como sucede también en el poema «Parque»): «Esto es hoy, / algo perdido. // Brilla el césped. [...]». Por el lado de los interlocutores, también es importante destacar que si bien en uno se presenta mediante el ejercicio de la reflexión, en «Epitafio» se pone de manifiesto de manera más clara el recuerdo o la nostalgia por el ser amado que ya no se encuentra con vida, recuerdo que nace a partir de la muerte de la naturaleza: «Cae una hoja», estableciendo una tensión entre ambos aspectos. La muerte de la naturaleza termina siendo así la generadora de vida y viceversa, el sol cenital y el día bucólico del campo mantienen una sensación de pesimismo en el locutor, como se puede notar en los dos poemas.

Entonces, si bien ambos comparten un tema en común que tiene que ver con el sentido con que dota la autora al día en los poemas que forman parte de esta sección, las formas en que estas se presentan

son diferentes. Por un lado, el día nos traslada a un espacio monótono, rutinario e inmóvil; mientras que, en el otro, es el espacio donde de la naturaleza muerta aparece algo bastante interesante: la vida. Así, la autora remarca esta dialéctica que establece entre vida y muerte, pero también entre día y noche. Respecto del segundo aspecto nos extenderemos con mayor detalle en los siguientes análisis.

5. LA DIALÉCTICA DÍA-NOCHE EN «BODAS» Y «EN LO MÁS NEGRO DEL VERANO»

Bodas

Perdidos en la niebla
el colibrí y su amante.
Dos piedras lanzadas por el deseo
se encuentran en el aire.

La retama está viva,
arde en la niebla,
habitada. (Varela, 2016, p. 57)

Para empezar con este segundo análisis, es importante también partir del título y los sentidos que este pueda complementar en relación con el análisis de su contenido. Como tal, la palabra «bodas» nos podría remitir al casamiento entre dos personas o seres vivos (en el caso del poema), también se relaciona con la idea de ceremonia, y si lo vinculamos con el primer poema analizado, con la idea de comienzo de una nueva vida. Estas distintas acepciones nos permitirán entablar un diálogo con los temas que desarrolle el poema en su conjunto, a los cuales prestaremos aguda atención y cuidado.

En cuanto a la segmentación del poema, si bien es de breve extensión, conformado apenas por siete versos, pueden identificarse en él las partes esenciales del discurso para poder dividir en apartados dicha composición. Antes de eso, la tesis del poema sostiene que el amor, más relacionado con la pasión, se erige como un elemento vital

en la naturaleza; sin embargo, este solamente es posible detrás de la niebla, es decir, cuando no es apreciado de manera directa. El *exordio* está conformado por los dos primeros versos: «Perdidos en la niebla / el colibrí y su amante», que introducen el espacio y los personajes que forman parte del poema. En el caso de la *argumentatio*, esta se encuentra conformada por el tercer y el cuarto verso: «Dos piedras lanzadas por el deseo / se encuentran en el aire», que explican el objeto que las incita a estar juntas: el deseo. Finalmente, sobre la *peroratio* se tienen los tres últimos versos que componen el poema: «La retama está viva, / arde en la niebla, / habitada», en los cuales el locutor explica el producto de la unión de estas dos aves.

Respecto del análisis de los campos figurativos presentes en el poema, el que más destaca es el de la metáfora: «Dos piedras lanzadas por el deseo», que hace referencia a los dos colibríes; «La retama está viva», donde se dota de cualidades humanas a la retama haciendo referencia realmente a las aves que se encuentran en ella; y «arde en la niebla», donde el verbo «arder» tiene una asociación muy ligada a la pasión. De esta manera, el poema podría decirse que posee cierta clave alegórica por la particular forma en que la autora lo ha construido.

En cuanto a la identificación de los interlocutores, en el poema se encuentra un locutor no personaje, ya que no se evidencia la figura de un «yo» o un «nosotros»; mientras que, por el otro lado, se tiene a un alocutario no representado. Así, el poema adquiere una función más referencial en la que destaca como uso de estilo la descripción y, en el caso del poema, el uso del símbolo al escoger estas dos aves para hacer referencia a la unión de dos seres que se dejan llevar por el deseo.

De esta forma, las técnicas argumentativas que se encuentran presentes en el poema son el argumento de sucesión, que forma parte de los argumentos basados en la estructura de lo real, ya que a lo largo del poema hay nexos causales que indican un sentido de progresión: «Perdidos en la niebla», «Dos piedras lanzadas por el deseo / se encuentran en el aire» y «La retama está viva, / arde en la niebla, / habitada», que sigue la siguiente secuencia: las aves están perdidas, el deseo las une y consuman dicho deseo en una rama. Luego, dentro del mismo

tipo de argumento se tiene al que se sustenta en las relaciones de coexistencia donde: «Dos piedras lanzadas por el deseo» y «La retama está viva, / arde en la niebla» son sinónimos del colibrí y su amante en el marco de su ritmo amoroso.

Finalmente, respecto de la visión de mundo del poema, lo que de primeras se nos presenta aquí es un ambiente distinto al de los poemas analizados con anterioridad. En este, el protagonista es la niebla y un ambiente para nada luminoso como el alba o el brillante césped. «Bodas» es un poema de amor, pero no un amor convencional, sino uno en el que prima el deseo y este es su motor. Así, la categoría de «boda», que da título al poema, más la de amor que se encuentra implicada son trastocadas por la autora vaciando su contenido y llenándolo con sus propias palabras. En la niebla, entonces, es donde puede producirse lo genuino, lo verdadero, a vista de nadie o donde el ojo no avizora, y si lo hace será solo a través de una densa capa de bruma. En síntesis, en lo oscuro, en la noche, es donde la vida se reproduce a diferencia del día estéril y soporífero que colma los poemas de Varela.

En lo más negro del verano

El agua de tu rostro
en un rincón del jardín,
el más oscuro del verano,
canta como la luna.

Fantasma.
Terrible a mediodía.
A la altura de los lirios
la muerte sonrío.
Sobre una pequeñísima charca,
ojo de dios,
un insecto flota bocarriba.
La miel silba en su vientre
abierto al dedo del estío.

Todo canta a la altura de tu rostro
suspendido como una luz eterna
entre la noche y la noche.

Canta el pantano,
arden los árboles,
no hay distancia,
no hay tiempo.

El verano trae lo perdido,
el mundo es esta calle de fuego
donde todas las rosas caen y vuelven a nacer,
donde los cuerpos se consumen
enlazados para siempre
en lo más negro del verano.

En un rincón del jardín
bajo una piedra canta el verano.
En lo más negro,
en lo más ciego y blanco,
donde todas las rosas caen,
allí flota tu rostro,
fantasma,
terrible a mediodía. (Varela, 2016, pp. 55-56)

«En lo más negro del verano» al igual que «Bodas» nos traslada a un espacio en el que no hay presencia de luz que ilumine o deje ver todo «tal y como son» los objetos o, al menos, su presencia es parcial. Como se ha mencionado, en la poesía de Blanca Varela, lo oscuro o la noche son espacios en los cuales, contrario al parecer convencional, germina la vida y todo se encuentra en constante dinamismo. En ese sentido, el presente poema muestra cómo es que aflora la figura de un sujeto, que es percibido en un rincón de un jardín en pleno verano, justo en la parte oscura donde la naturaleza a su alrededor adquiere cierta vitalidad: «En un rincón del jardín / bajo una piedra canta el

verano»; a su vez, cabe resaltar que no es casualidad que este poema sea el que inicie la sección «Muerte en el jardín».

Ahora bien, comparando los poemas seleccionados, más allá de las convergencias a nivel temático, en el plano de la escena de la enunciación o estructura discursiva se puede notar que en este segundo poema, a diferencia del anterior, sí está presente un locutor personaje, aunque no haya marcas formales como la primera persona que lo manifiesten, como también se encuentra el alocutario representado a quien largamente se dirige el poema en reiteradas ocasiones: «El agua de tu rostro». Se trata de un poema que evoca el recuerdo del ser amado, desde la presencia de este espacio en un rincón del jardín donde hay sombra y no al abrasador sol del verano. En este espacio transcurre todo: «En lo más negro, / en lo más ciego y blanco, / donde todas las rosas caen, / allí flota tu rostro».

Para finalizar, es importante subrayar lo mencionado anteriormente. El uso de esta dialéctica (día-noche, luz-oscuridad, vida-muerte) planteada por Varela, que extrae de la forma en que ella percibe la naturaleza, ya no como un espacio estático, artificial o bucólico, permite la construcción de una poética, la cual hemos enfatizado en estos análisis. Ideas estéticas que se desarrollan a lo largo de su obra poética, por lo que es vital reconocer la importancia de este poemario en la construcción y el desarrollo de aquel tema desarrollado cada vez con más profundidad y un lenguaje más humano posteriormente.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Mediante el análisis retórico que se ha realizado, a lo largo del trabajo, a los distintos poemas presentados que forman parte de la sección «Muerte en el jardín» del poemario *Luz de día* (1963), donde se ha analizado la representación de la naturaleza en la poesía de Blanca Varela, se ha llegado a las conclusiones que mencionamos a continuación.

Luz de día (1963) es un poemario que consolida la escritura de Blanca Varela. Si bien se sitúa en su etapa aún simbolista, desde

aquí ya puede notarse la desmitificación de ciertos códigos culturales que se hacen presentes mediante el tratamiento de la naturaleza como espacio en constante tensión y dialéctica.

Asimismo, «Alba» y «Epitafio» representan, mediante el uso de la ironía, la vida desde una connotación negativa en el marco del día y lo que aquello simboliza. Hay un sentido de enajenamiento y soledad que se hace presente. La luz, más allá de relacionarse con la vida, tiene una asociación con la inmovilidad, la destrucción o la muerte.

Por otro lado, «Bodas» y «En lo más negro del verano» abordan la vida desde la metáfora del amor. A diferencia del anterior, el espacio es la oscuridad: la niebla, que impide ver con los ojos lo que sucede; no obstante, es aquí realmente donde la vida tiene encuentro y llena de la misma vitalidad a lo que la rodea.

En síntesis, Varela construye en los poemas de «Muerte en el jardín» una dialéctica en constante tensión entre ambientes como el día y la noche situados en un espacio o lugar común de la literatura: la naturaleza. Esta última, antes sinónimo de vitalidad, es ahora un espacio caótico donde la vida y la muerte se intercambian y disputan su lugar en una nueva naturaleza situada en la modernidad.

REFERENCIAS

- Albaladejo, T. (2008). Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, 29(2), 245-275.
- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Contreras, C. y Cueto, M. (2004). *Historia del Perú contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Díaz, C. (2016). *La elocuencia del silencio en la poesía de Blanca Varela. Análisis de los poemarios: Concierto animal y Canto villano* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Dreyfus, M. y Silva Santisteban, R. (comp.). (2007). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Fernández, C. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Universidad San Ignacio de Loyola.
- Fernández, C. (2012). *El poema argumentativo de Washington Delgado*. Fondo Editorial de la UNASAM.
- Fernández, C. (2018). Paul Éluard y César Vallejo: de la vanguardia a la fraternidad universal. *Alea: Estudios Neolatinos*, 20(3), 111-125.
- Landa, L. (2018). *Asir el tiempo de la palabra: revisión de la periodización de la poesía peruana del siglo XX* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Matos Mar, J. (2012). *Perú. Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Muñoz, O. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.
- Perelman, C. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Norma.
- Silva Santisteban, R. (2001). *El cuerpo y la literatura de mujeres* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sobrevilla, D. (2007). La poesía como experiencia. Una primera mirada a la Poesía Reunida 1949-1983 de Blanca Varela. En M. Dreyfus y R. Silva Santisteban (comp.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 52-58). Fondo Editorial del Congreso del Perú.