

Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela: reescrituras místicas desde una modernidad desmiraculizada

Ina Salazar

Université Sorbonne – Paris IV

inamar@orange.fr

Resumen: Se exploran aquí las formas que adopta, en la obra de los peruanos Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela, dos de los poetas que construyen la modernidad poética peruana, lo que Nietzsche llamó el “hundimiento de lo divino” y la manera como se articulan modernidad y desmiraculización, partiendo de la premisa de que en este proceso, la poesía no es simple caja de resonancia. Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela expresan en sus obras cada uno a su manera, los efectos, el impacto de la desmiraculización, del vacío de trascendencia y construyen parte de su universo poético en torno a esa carencia. Ambos recurren a la reescritura subvertida de textos místicos para formular el desprendimiento y articular nuevas formas de lo sagrado.

Palabras clave: Eielson – Varela – reescritura – sagrado – poesía

Quisiera explorar aquí las formas que adopta, en la obra de Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela, dos de los poetas que construyen la modernidad poética peruana, lo que Nietzsche llamó el “hundimiento de lo divino” y la manera como se articulan modernidad y desmiraculización, para adoptar el neologismo creado por Rafael Gutiérrez Girardot¹, partiendo de la premisa de que en este proceso, la poesía no es simple caja de resonancia. Por los apretados lazos que desde los orígenes la unen a lo religioso, así como por la misión que desde el romanticismo se le asigna, ésta se presenta como la palabra que vive en carne propia este proceso. La desmiraculización en la poesía occidental puede expresar simultáneamente nostalgia con respecto a un orden perdido (carencia ontológica) y “desprendimiento” del orden cristiano. Desde esta doble perspectiva, coexisten en el lenguaje poético una necesidad de ritualización, la búsqueda de una palabra que reintegre lo cultural y, al mismo tiempo, todo un proceso que va de la profanación a la profanización² de los símbolos y figuras religiosas, así como un trastocamiento, un cuestionamiento de los modos de representación tradicionales. Asociado a este contexto y fenómeno, la reescritura, en un sentido lato, aparece como una de las formas adoptadas por la poesía, para vivir lo que Yves Bonnefoy identificó como la dificultad de la poesía moderna de tener que definirse, simultáneamente por el cristianismo y contra él³, y también, al mismo tiempo, como uno de los medios que le van a permitir recuperar, reformular un valor ritual.

Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela expresan en sus obras cada uno a su manera, los efectos, el impacto de la desmiraculización, del vacío de trascendencia y construyen parte de

¹ En su ensayo *Modernismo - supuestos históricos y culturales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica-Universidad Externado de Colombia, 1987.

² Me permito hacer la distinción entre profanación y profanización, por la connotación religiosa y subversiva que tiene el verbo profanar (definición del *Diccionario del español actual*: “tratar sin el debido respeto algo sagrado”), profanizar tiene como significado “dar carácter profano a algo”. La profanización, que es una de las maneras como toma cuerpo la desmiraculización del mundo en la poesía, adquiere significados diversos de acuerdo a la época y a la intención: van de un valor de herejía o blasfemia, claramente religioso, hasta una apropiación simplemente cultural (lenguaje y símbolos como parte de una historia cultural de una civilización o país), pasando por un uso provocador —más bien político— que apunta a denunciar una moral, o un uso deceptivo o invertido como la divinización de elementos profanos/humanos —el erotismo o el amor o la mujer —.

³ In “L’acte et le lieu de la poésie”, *L’improbable et autres essais*, Paris, Editions Gallimard, 1982, p. 122.

su universo poético en torno a esa carencia. Ambos, también, recurren a la reescritura, para formular el desprendimiento y articular nuevas formas de lo sagrado. Ambos, y esto es quizá lo más interesante, proponen una reescritura subvertida de textos místicos, en la cual el cuerpo se vuelve central, irguiéndose contra la visión que, desde Platón predomina en Occidente, de “un alma inmortal que el hombre debe aislar, purificar, para separarla de un cuerpo cuya función es sólo la de un receptáculo o tumba”⁴.

Una de las voces que con mayor intensidad da cuenta, a lo largo de su trayectoria poética y artística, de un doble estado de carencia y búsqueda, es la de Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924 - Milán, 2006). En sus poemarios iniciales, *Moradas y visiones del amor entero* (1942), *Cuatro parábolas del amor divino* (1943), bastante impregnados de una mística cristiana, como también en *Reinos* (1944), primer gran libro (gana con él el Premio Nacional de Poesía), y más tarde en *Habitación en Roma* (1951) y en *Noche oscura del cuerpo* (1955), es patente una permanente confluencia entre inquietud espiritual e inquietud estética. Sin embargo, la poesía de Jorge Eduardo Eielson no es para nada la de un poeta religioso, adscrito a una doctrina determinada. Pocas obras son tan libres, tan iconoclastas, tan abiertas como la de este peruano, pocos los creadores tan difícilmente encasillables. El conjunto de su obra (y me refiero a su producción poética escrita y a la plástica-visual) es tanto el espacio del arte, es decir de la imaginación, la inventividad, la renovación estética, como el lugar de una búsqueda de trascendencia, del encuentro espiritual, de una recuperación de lo sagrado. La necesidad de constante renovación que lo caracteriza se plantea y despliega desde la perspectiva de una creación vivida, concebida como búsqueda, como camino que excede los límites de lo artístico y estético y que no pierde de vista ese más allá de las palabras (o del objeto artístico), definido por el poeta como “pulsión trascendente”. Está presente, a lo largo de la trayectoria creativa de Jorge Eduardo Eielson, la inquietud de restituirle al gesto poético su naturaleza religiosa pero dentro del marco moderno (y posmoderno), es decir, expresando, al mismo tiempo, la imposibilidad, la inviabilidad de un simple remedo del proceder romántico como también de la adopción o mera reproducción de una mística de índole cristiana. Su obra refleja esa búsqueda e implica un cuestionamiento de las prácticas poéticas y de nuestras representaciones imaginarias culturales, así como el paso, el tránsito entre poesía y otras formas artísticas no escritas (visuales, pictóricas).

Dentro de esta trayectoria y este designio, el poemario *Noche oscura del cuerpo* (1955) compuesto de catorce poemas y que se anuncia como paráfrasis y aparente contrapié de la obra sanjuanista es particularmente significativo no sólo porque es un momento de plenitud y madurez de la lengua eielsoniana⁵ sino también porque es revelador de la voluntad de una

⁴ « L'illusion d'évidence que nous donne aujourd'hui le concept de corps tient pour l'essentiel à deux raisons : d'abord, l'opposition tranchée qui s'est établie dans notre tradition d'Occident entre l'âme et le corps, le spirituel et le matériel. Ensuite et corrélativement, le fait que le corps, tout entier rabattu sur la matière, relève à nos yeux d'une étude positive, c'est-à-dire qu'il a acquis le statut d'un objet scientifique, défini en termes d'anatomie et de physiologie. Les Grecs ont contribué à cette « objectivation du corps de deux façons. Ils ont d'abord, dans des milieux de secte dont Platon reprend et transpose l'enseignement sur le terrain de la philosophie, élaboré une notion nouvelle de l'âme — âme immortelle que l'homme doit isoler, purifier pour la séparer d'un corps dont le rôle n'est plus alors que celui d'un réceptacle ou d'un tombeau. Ils ont ensuite poursuivi, à travers la pratique et la littérature médicales, une enquête sur le corps, en observant, décrivant, théorisant ses aspects visibles, ses parties, les organes internes qui le composent, leur fonctionnement, les humeurs diverses qui circulent en lui et qui commandent santé ou maladies. Mais cette affirmation de la présence en nous d'un élément non corporel, apparenté au divin et qui est « nous-même », comme cette approche naturaliste du corps marquent dans la culture grecque plus qu'un tournant: une sorte de rupture. », Jean-Pierre VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 9.

⁵ Si bien el texto aparece fechado en 1955 el proceso vivido por la escritura y el lenguaje en realidad es mucho más largo y complejo: la historia editorial de *Noche oscura del cuerpo* —hay dos versiones de este poemario,

redefinición de la experiencia trascendente, de lo sagrado: al situar al cuerpo en el centro del dispositivo, se hace de él la pieza maestra, clave de la formulación de la “pulsión trascendente”, cuestionándose, problematizando la idea platónica “del cuerpo como cárcel”⁶. La preocupación moderna por el cuerpo abierta, posibilitada por el pensamiento de Nietzsche, Marx y Freud encuentra en el Jorge Eduardo Eielson poeta y artista plástico, un exponente que, tras las vanguardias transgresivas y desublimadoras, intenta reconectar el cuerpo con lo sagrado. Ante la manera en que la sociedad capitalista moderna hace del cuerpo un objeto de uso, sometido a la rentabilidad y al consumo y percibido tan solo en tanto que construcción social, realidad palpable en el poemario *Habitación en Roma* (1952), Eielson, en *Noche oscura del cuerpo*, aspira a liberarlo y a devolverle su valor de misterio. Dicha empresa requiere volver al estatus, a los valores negativos asignados, arraigados en el cuerpo, desde los albores de nuestra cultura, vigentes a lo largo de la historia de la humanidad, es decir, su representación como marca, estigma de la pérdida de la condición divina. Central es, en ese sentido, el diálogo entablado con San Juan de la Cruz. La relación entre el texto del Santo y *Noche oscura del cuerpo* no es el de una reescritura propiamente dicha. Eielson no sigue, no reproduce o recrea una peripecia semejante a la que se da en *Noche oscura*, es decir, el proceso que lleva al encuentro y la unión del alma con Dios. No hay en el poemario del peruano, rastros de esta experiencia, como tampoco se articula en torno al elemento místico constitutivo del éxtasis, experiencia de la noche y salida de sí para llegar al punto donde “nadie parecía”, en que ha de realizarse la unión. Asimismo, contrariamente a lo que puede sugerir la inversión del título, tampoco se trata de una palabra de refutación. Es más, se puede afirmar que en lugar de refutar la tradición mística más bien se apoya en ella, se alimenta de ella: *Noche oscura del cuerpo* no sólo confirma la afinidad eielsoniana por la poesía mística expresada desde sus inicios poéticos, con la presencia de ciertos motivos místicos (el ciervo, por ejemplo)⁷, sino que además asume para sí algunos de sus valores y horizontes. En ese sentido, adquiere aquí especial significado el entrelazamiento de lengua y búsqueda espiritual propio de la mística, se activa en la empresa poética de Eielson el valor de una experiencia de recuperación de la pulsión trascendente, haciendo del texto el lugar donde se da la necesidad de búsqueda de nuevas formas y expresiones de lo sagrado, el lugar donde se consigna que por las palabras, en las palabras anida “un más allá de las palabras”. Por otro lado, al adoptar como intertexto el poema del Santo, Eielson le asigna a su propio texto el horizonte de búsqueda del Uno, inscribe una tensión hacia la Unidad. Finalmente, esta filiación le permite asimismo adueñarse de la energía transgresiva del texto místico, de esa capacidad para, dentro de una tradición (religiosa) instituida, provocar una apertura que cuestiona la sujeción ejercida por el aparato dogmático sobre el texto (sagrado), y ser “experiencia de los límites” y transgresión de los límites⁸.

Desde sus propias circunstancias, *Noche oscura del cuerpo* procede a un resquebrajamiento del marco, a una apertura que hace del cuerpo la sede de esa/nuestra

una primera aparecida en 1983 y la definitiva en 1989— revela que el objeto final es el resultado de reescrituras, recomposición y diferentes maduraciones.

⁶ María Zambrano recuerda cómo Platón hizo suya la imagen órfica del cuerpo como tumba « porque éramos puros y no sufríamos la huella de este sepulcro que llamamos cuerpo y que llevamos actualmente con nosotros, atados a él de la misma manera que lo está la ostra a su concha », Fedro, 250b, citado por ZAMBRANO, in *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1939, p. 48-49.

⁷ Tanto en el primer poemario *Moradas y visiones del amor eterno* (1942), como en el cuarto, *Reinos*, está presente la figura del ciervo con los valores que la mística le otorga; en *Reinos* más precisamente se le dedica un soneto “A un ciervo otra vez herido”.

⁸ Al respecto dice José Ángel Valente: “palabra esencialmente “experimental”, portadora de experiencias radicales, la palabra del místico o la palabra del poeta es también una invitación a la experiencia o una experiencia que se sitúa en los límites de la experiencia posible, pues es a la vez experiencia de los límites y destrucción o apertura infinita de éstos.” In “Ensayo sobre Miguel de Molinos”, *Variaciones sobre el pájaro y la red – La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets Editores, p. 88.

realidad oculta y el lugar mismo de la superación de la escisión, integrando la dimensión física del hombre, en el camino hacia una unidad y armonía. El título *Noche oscura del cuerpo*, así como el epígrafe que abre el poemario “era cosa tan secreta/que me quedé balbuciendo/ toda ciencia trascendiendo” que insiste en la filiación mística sanjuanista, inscriben desde el inicio a través de los sintagmas “noche oscura” y “cosa tan secreta” el valor de misterio que se quiere asociar al cuerpo, haciendo de él el lugar de lo indecible/informulable (“balbuciendo”), y deconstruyendo (a través de una mirada actualizada, moderna) la visión instituida, como lo observara Jean-Pierre Vernant, de que el cuerpo se explica como materia, se lee desde un “estudio positivo”, es decir, que le corresponde “el estatus de objeto científico, definido en términos de anatomía y fisiología”⁹. *Noche oscura del cuerpo* pretende escapar al antagonismo cuerpo/alma asumida por Occidente desde Platón y Orígenes, cuestionar los condicionamientos culturales que en las sociedades occidentales impiden que el cuerpo, la sensualidad, la sexualidad sean lugar de experimentación de lo divino o sagrado. En ese sentido, la inversión y el contrapié que propone el título eielsoniano con respecto al texto del Santo hacen indudablemente hincapié en la dicotomía cuerpo/alma pero integran asimismo la problematización de esa dualidad que la propia mística implicó en su práctica religiosa y en su verbo.

Eielson recupera el valor primitivo del cuerpo, es decir, el hecho de ser signo integrador entre lo humano y lo divino pero lo hace con herramientas modernas pues los catorce poemas que componen el conjunto proceden a una suerte de escenificación del cuerpo, cada poema anuncia ya desde el título una corporalidad, desplegada, recreada en sus múltiples variantes: “Cuerpo melancólico”, “Cuerpo multiplicado”, “Cuerpo en exilio”, “cuerpo dividido”, etc., proponiendo algo así como diversas focalizaciones sobre el cuerpo, que lo colocan definitivamente en el centro, hacen de él el centro del trabajo artístico/verbal, como en una suerte de Body Art textual (*avant la lettre*) por su intención de exploración del dolor, de las pulsiones, de los determinismos colectivos, los códigos morales y sociales. Ya por los títulos de cada poema que parecen descomponer la corporalidad y someterla a experimentaciones, manipulaciones, *Noche oscura del cuerpo* apunta a descomponer la representación unitaria y unívoca de la corporalidad, procediendo a lo largo de los poemas a una representación que se sale del marco de la presentación tradicional del cuerpo, es decir, aquella que se ocupa esencialmente de las partes exteriores, “nobles”, corazón, labios, cabellos, pies, manos, integrando lo insignificante o lo vergonzoso (uñas, glándulas, testículos) así como la dimensión interna y orgánica: “...el brillo del dolor arroja/el cerebro en la sombra y riñones/Hígado intestinos y hasta los mismos labios/la nariz y las orejas se oscurecen/... (“Cuerpo melancólico”, p. 218)¹⁰. Así, a lo largo de los poemas el cuerpo no solo es ojos, labios, cabellos, sino también uñas, glándulas, testículos, hígado, intestinos, páncreas, riñones, nervios, glándulas, con sus secreciones y humores, lágrimas, saliva, bilis, excrementos. Se deconstruyen las jerarquías, las valoraciones asociadas a la corporalidad, proponiendo una representación que integra asimismo la vivencia de un cuerpo en el mundo, un cuerpo no sólo fisiológico sino también social, cultural, mundano y ello está dado por la presencia de objetos y prendas de vestir que componen también al individuo moderno y que en el imaginario poético de Eielson ocupan, a lo largo de toda su obra, un lugar esencial¹¹: “Tan solo escucho el sonido/De un saxofón hundido entre mis huesos/los tambores silenciosos de mi sexo/Y mi

⁹ *Op. cit.* p. 9, texto antes citado, nota 4.

¹⁰ Utilizo para este trabajo la edición de la obra poética de Jorge Eduardo Eielson *Poesía escrita*, Bogotá, grupo editorial Norma, 1998.

¹¹ El saxofón por ejemplo es un instrumento de música muy presente en diversos poemarios, en particular, en *Habitación en Roma*, a menudo aparece como uno de los atributos de la civilización moderna (a semejanza de las gafas de sol), objetos que inscriben al sujeto en su circunstancia —los años 50, Roma/ciudad moderna europea. El saxofón constituye también el término analógico privilegiado del corazón del yo, por su lazo metonímico con el jazz insiste en la profunda inscripción del yo en el contexto urbano moderno.

cabeza. Siempre rodeado de espuma/Siempre luchando/con mis intestinos mi tristeza/Mi pantalón y mi camisa” (“Cuerpo en exilio”, p. 220).

La recreación de la corporalidad que se despliega en el poemario no solo deconstruye la representación tradicional sino que escenifica asimismo la imposibilidad de una representación coherente del sujeto (cuerpo/alma; ser/parecer, representada en la tensión entre cuerpo-ser y vestimenta¹²) y el deseo de superar este conflicto. En ese sentido, el libro se puede leer como un viaje por el cuerpo¹³, un viaje de exploración (y de deconstrucción simbólica) pero sobre todo como un viaje con valor iniciático. El malestar del yo es un sentimiento cuya primera y más inmediata manifestación es el extrañamiento con respecto al propio cuerpo, como lo expresa “Cuerpo mutilado” (3):

Cuento los dedos de mis manos y mis pies
 Como si fueran uvas o cerezas y los sumo
 A mis pesares. Multiplico lágrimas humores.
 Minuciosas gotas de saliva
 En estalactitas tibias y plateadas
 Divido uñas y quejidos agrego dientes
 Sinsabores luminosos segmentos de alegría
 Entre murallas de cabellos y corolas
 Que sonríen y que duelen. Todo dispuesto
 En cúpulas sombrías en palpitantes atados
 De costillas quebradas como si fuera un ciervo
 Un animal acorralado y sin caricias
 En un círculo de huesos
 Y latidos
 (p. 219)

Se constata una disgregación de las partes, membra disjecta, que señala la ausencia de una conciencia cohesiva; los verbos de acción asociados al sujeto “cuento”, “sumo” “multiplico” “divido” “agrego” marcan la distancia, la separación (violenta según el adjetivo del título) de éste con respecto a sus miembros u órganos. Estos más que experimentados, se ven manipulados aritméticamente. En la imagen del ciervo acorralado puede verse encarnado el yo, recreándose la escisión. La dualidad alma/cuerpo se presenta a través de la representación de un cuerpo visto, percibido como cárcel como lo consignan los sintagmas “entre murallas”, “en cúpulas”, “en palpitantes atados” y finalmente “en un círculo de huesos y latidos”, palabras que dicen el espacio de confinamiento en términos fisiológicos y el sentimiento de encierro y opresión. Pero, la figura del ciervo asimismo reactiva aquí la relación intertextual con el verbo místico de San Juan, apareciendo dentro de estas diversas y sucesivas representaciones espaciales como un foco de sentido, un centro oculto. La figura del ciervo inscribe en el texto (ya sea como representación del Divino esposo o como metáfora del alma) la herida de amor, el deseo de unión con Dios, pero como una carencia en tiempos desmiraculizados, asignándole al malestar existencial un alcance ontológico /espiritual.

¹² El comentario del autor sobre el valor simbólico que le asigna a la vestimenta es bastante claro : « Los vestidos [...] siguen siendo para mí el equivalente plástico —táctil y visual— de la moral burguesa: la disimulación, el aderezo, el arropamiento, el falso pudor, las buenas maneras, el maquillaje, el travestimiento, la mascarada” “24 de setiembre de 1980”, *Primera muerte de María*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 89-91.

¹³ Como ha sido señalado por la crítica, en particular, Luis Rebaza Soraluz en su introducción de *Arte poética*, Jorge Eduardo Eielson, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, Luis Fernando CHUECA “El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson”, *More Ferarum*, N° 5-6, 2000, y Martha CANFIELD en “Largo viaje del cuerpo hacia la luz”, in *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, Madrid-Franckfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004.

El cuerpo aparece como laberinto, como un espacio por donde se adentra el yo, contra el cual se topa, lucha, en el cual se pierde y finalmente se encuentra, como lo dice claramente “Cuerpo secreto”:

Levanto una mano
A la altura del ombligo y con la otra
Sostengo el hilo ciego que me lleva
Hacia mí mismo. Penetro en corredores tiernos
Me estrello contra bilis nervios excremento
Humores negros ante puertas escarlata
Caigo me levanto vuelvo a caer
Me levanto y caigo nuevamente
Ante un muro de latidos
Todo está lleno de luces el laberinto
Es una construcción de carne y hueso
Un animal amurallado bajo el cielo
En cuyo vientre duerme una muchacha
Con una flecha de oro
En el ombligo
(p. 222)

El carácter y valor iniciáticos del recorrido se precisan, se afirman a través de la representación del cuerpo como laberinto y de la presencia de motivos míticos que le son asociados: la alusión al “hilo ciego” que remite evidentemente al hilo de Ariadna, la “flecha de oro”, que notifica el lugar de la revelación, el “animal amurallado” que es el minotauro (monstruo que simboliza un estado psíquico: amor culpable, deseo injusto, dominación indebida, combate espiritual contra la represión) pero que también es, en el contexto del libro, (después del poema “Cuerpo mutilado”) el ciervo (representación del alma cautiva). Se superponen valores, representaciones míticas no sólo para incrementar el peso simbólico del proceso, de la empresa verbal emprendida, sino también para ampliar los significados asociados a la revelación o momento liberador: en este viaje o recorrido se expresa la idea de que la meta por alcanzar o alcanzada, la luz liberadora es el reconocimiento, la aceptación, no la represión, de lo diverso y contradictorio que nos compone. Se podría, en ese sentido, homologar el yo a la representación final de la muchacha, de ombligo a ombligo, sugiriéndose así en filigrana el reconocimiento de lo femenino, la parte femenina del yo, un cuerpo secreto, cuerpo otro en el propio cuerpo.

La posición (casi) central de “Cuerpo secreto” dentro del conjunto, es el sexto, le otorga mayor valor, no sólo nocional sino también estructuralmente; asienta la dinámica del recorrido iniciático como lo hacen también los poemas inicial y final, “cuerpo anterior” y “último cuerpo” que proponen un marco temporal y mítico, un tiempo original y uno final, un punto de partida y otro de llegada, recordándonos, por lo demás, la arquitectura de *Reinos* (“Reino primero”/ “Último reino”), el primer poemario del peruano. Los poemas de apertura y de cierre respectivamente, integran dos otros aspectos fundamentales de la empresa verbal que Eielson lleva a cabo en *Noche oscura del cuerpo*: “Cuerpo anterior” introduce desde los primeros versos la necesidad de una expresión arquetípica a través del motivo de la pareja primigenia y la noción de orígenes¹⁴:

¹⁴ Como lo ha observado Martha Canfield, este poema de apertura da la pauta para el conjunto, invita a la apropiación, la recuperación de estructuras míticas primitivas, no sólo a través del motivo de la pareja primigenia y la noción de orígenes sino, también y sobre todo, a través de una lengua que se articula en torno a ciertas palabras (arco iris, lagartija, ciervo, mono, luna, corazón, pez, estrellas, caballos...) que van a formar puntos focales. La intención arquetípica se ve reforzada por la manera como los textos destemplan a través del presente (de un presente que es todos los tiempos y ninguno) la realidad recreada, así como en el hecho constante

El arco iris atraviesa mi padre y mi madre
 Mientras duermen. No están desnudos
 Ni los cubre pijama ni sábana alguna
 Son más bien una nube
 En forma de mujer y hombre entrelazados
 Quizás el primer hombre y la primera mujer
 Sobre la tierra...
 (p. 217)

Si en “Cuerpo primero” se integra la intención arquetípica y la voluntad de una lengua que se apoya en formas primitivas, despojada de todo ornamento, en “Último cuerpo” se va a cerrar la búsqueda espiritual/poética, término del viaje por el cuerpo, en la recuperación ritual de lo más inmediato, humilde, prosaico:

Cuando el momento llega y llega
 Cada día el momento de sentarse humildemente
 A defecar y una parte inútil de nosotros
 Vuelve a la tierra
 Todo parece más sencillo
 Y más cercano y hasta la misma luz de la luna
 Es un anillo de oro
 Que atraviesa el comedor y la cocina
 Las estrellas se reúnen en el vientre
 y ya no duelen sino brillan simplemente
 Los intestinos vuelven al abismo azul
 En donde yacen los caballos
 y el tambor de nuestra infancia
 (p. 230)

El acto de defecación constituye el término del viaje, la salida del laberinto. La expulsión de la materia y su reintegración en la tierra¹⁵ así como la experimentación de una sensación placentera y liberadora (a la que el yo le atribuye características cósmicas) recrean la recuperación de una armonía del yo con su cuerpo, el mundo y el cosmos. Una armonía que según este poema final sólo se puede dar en la recuperación de la memoria y en una vuelta al origen, a la infancia, integrando así la noción de ciclicidad, de regeneración, de suspensión del tiempo lineal y sucesivo, y de manera más amplia de disolución de los opuestos, de las jerarquías valorativas (alto/bajo; vil/noble o precioso, etc.). Al atreverse a otorgarle al acto de defecación un valor ritual, Eielson es evidentemente transgresivo con respecto a las prácticas culturales y religiosas occidentales, pero su intención más que provocadora o violenta, se plantea como la superación de un marco instituido y una práctica de la sacralidad (la occidental cristiana), que se juzga agotada o inadaptada. El acto de defecación es la expresión más extrema de nuestro quehacer cotidiano vital, es la más prosaica y humilde de las

de insertar al yo y su cuerpo dentro del cosmos, como parte integrante de éste, por medio de ciertas analogías: “amapola de carne” “minuciosas gotas de saliva/en estalactitas tibias y plateadas”, in “Largo viaje del cuerpo hacia la luz”, in *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, Madrid-Franckfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, consultado en la red: <http://www.eielson.perucultural.org.pe>.

¹⁵ “Las heces suponen un puente entre hombre y tierra, entre espacio cósmico y especie humana, entre el hombre que abandona ‘una parte inútil de nosotros’ que será, sin embargo, de suma utilidad para la regeneración y la prolongación de la vida humana. El excremento como fertilizante del suelo del cual saldrá la vida.” p. 138. Luis Fernando CHUECA, “El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson.” *More ferarum* 5-6, 2000.

actividades y funciones materiales humanas y no es, por consiguiente, de extrañar que en ella sitúe Eielson el momento de la revelación. Como lo ha señalado la crítica no puede comprenderse cabalmente el recorrido efectuado por Jorge Eduardo Eielson y que lo conduce a este libro y a la reformulación, reconsideración de lo sagrado si no se toma en cuenta el sustancial descubrimiento que constituye para él el budismo zen, en particular, las enseñanzas de la escuela de Hui Neng¹⁶, justamente a finales de los años cincuenta y que será determinante en su vida y en su creación artística. En *Noche oscura del cuerpo* como conjunto es palpable, identificable la enseñanza zen de la humildad y la simplicidad, así como la posibilidad dada al hombre “de una dimensión cósmica que se toca con la mano”¹⁷. La impronta zen puede rastrearse también en la misma resolución de la escisión existencial, que es antes que nada una aceptación de la esencia diversa y contradictoria del yo, en un proceso solitario, en un “trajín privado” que “tiene como eje al hombre mismo”¹⁸.

Se ve pues cómo en el espacio del texto y de la intertextualidad, de diálogo más que de reescritura, es posible una apertura, se expresa una voluntad de romper con la compartimentación impuesta por nuestras representaciones tradicionales, ruptura que se da también con respecto a las fuentes histórico-míticas. Abrir es abrirse a otras tradiciones y también remontarse a una vivencia de lo sagrado mucho más primitiva con el afán de reinstaurar una dimensión ritual del arte. Hacia ello tiende la creación de Jorge Eduardo Eielson.

La poesía de Blanca Varela, desde sus inicios con *Ese puerto existe* (1949) hasta el libro final, *El falso teclado* (2000) es una poesía que explora, escruta la existencia, de manera cruda, sin concesiones. Es una palabra singular que no pertenece a escuela o corriente alguna, que se hizo, fue creciendo solitariamente, a distancia de las modas y tentaciones sociales y conversacionales de los años 50, 60, 70. Su singularidad, sin embargo, como lo ha observado con frecuencia la crítica, le debe algo al surrealismo, cuyo influjo fue tan poderoso en América Latina durante el siglo XX. También fueron esenciales en su formación, aunque de ello se ha hablado menos, las lecciones recibidas por el existencialismo, la experiencia directa de la posguerra europea, en los años primordiales de su juventud, pasados en París¹⁹. La propia autora afirma, incluso, en varias entrevistas sentirse pertenecer “como generación tal vez más al existencialismo que al surrealismo”²⁰ y haber sido marcada por el contacto con gente como Sartre y Beauvoir a los que frecuentó; ecos, afinidades con dicha filosofía se pueden rastrear en la manera en que Varela se centra en la captación del vivir en su ambigüedad más concreta e inmediata y explora desde su propia experiencia de existente qué es, cómo es ese estar arrojado en un mundo absurdo, que no ofrece ningún valor trascendente. Como lo identificó justamente en su célebre prólogo de *Ese puerto existe*, Octavio Paz, amigo, cómplice parisino de la peruana, a Varela y sus contemporáneos les tocó vivir “después” de la historia, en un túnel sin fin.

La exploración de ese túnel en la poesía de Blanca Varela no sólo implica constatar “la promesa incumplida de la modernidad” y el “fracaso de las utopías de las vanguardias”,

¹⁶ Señalado por CANFIELD, *op. cit.*

¹⁷ In *El diálogo infinito*, México, Universidad Iberoamericana, AC; Artes de México, 1995, p. 30.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Blanca Varela y Fernando de Szsyslo, recién casados, hicieron un primer viaje a Europa en 1949. Vuelven a Lima en 1951, Blanca Varela regresa sola a París en 1953, es entonces cuando entabla amistad con Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, Claude y Jacques Lanzmann, Alberto Giacometti. En 1954, vive en Florencia; regresa a Lima en 1955 con Szsyslo.

²⁰ Edgar O'Hara. "El recuerdo del recuerdo-conversación con Blanca Varela", *Revista Peruana de Cultura* 2, 1984.

(como lo hace en el poema “Malevitch en su ventana”)²¹, sino también y sobre todo volver, volver sin cesar, desde las primeras obras hasta las últimas, al vacío de trascendencia, a la ausencia o muerte de Dios, recreado a menudo, metonímicamente a través del motivo del cielo, de un cielo mudo o en ruinas, “...Atravieso el desierto,/La terrible fiesta en el centro del cielo derribado/Estoy casi olvidando/...” « Destiempo », p. 48, de *Ese puerto existe*. Este vacío es vivido como una falta de respuesta, como un diálogo truncado con el interlocutor divino, desde la conciencia de una orfandad y la expresión de una nostalgia: “...Hiel áurea amarga conciencia ausencia/Automática de dios inminencia de la mirada/Extraña y delimitadora/Orfandad amorosa...” “Camino a Babel”, *Canto villano*, p. 156, o bien (quizá las más de las veces) desde la beligerancia y el sentimiento de abandono y desengaño. En ese sentido, paradójicamente, el reclamo de una relación, de una conversación con Dios se acompaña de un descreimiento afirmado vigorosamente en poemas²² y declaraciones: “yo creo que siempre he tenido una conversación dudosa con Dios. Para mí, Dios siempre se ha escrito con minúscula. Yo nunca he sido creyente. Dios es para mí alguien con quien yo discuto siempre”²³. Sin embargo, a pesar del descreimiento afirmado, reivindicado, es manifiesta la necesidad de un contacto con la instancia divina y también el reconocimiento de un vacío, de una carencia pues la poeta se queja de la “sordera de Dios” (“la sordera de Dios es evidente, hasta hoy la siento”²⁴), una sordera que aparece como escena primaria, primitiva de la escritura: “descubrí desde muy pequeña la sordera de los mayores, de Dios, decidí responderme a mí misma, inventar voces que suplieran eso para no quedarme sola”²⁵. A través de ese afán de comunicación, el dios ausente, muerto o inexistente sigue vivo, es mantenido en vida.

En el origen de la palabra poética, lo que la engendra es la falta de respuesta, la soledad, el silencio, es decir la ausencia del Otro. Está también la idea del poema, de la poesía como diálogo. Como palabra viva. La palabra es el lazo, pero es el lazo con la ausencia, el vacío, y ese espacio vacante va a aparecer representado por el término Dios, omnipresente en toda la obra. Signo lingüístico que ha perdido su referente y también significante al que la poeta le va a otorgar diversos significados a veces contradictorios. Así como se habla de una teología negativa podría definirse como negativa la comunicación de la poeta con Dios. Es más, Varela se va a poner a conversar poéticamente con aquellos que sí aparecen sostenidos por la fe, como con la filósofa francesa Simone Weil, filósofa de la existencia pero al mismo tiempo habitada por un poderoso misticismo, autora en particular de *La pesanteur et la grâce*, a la que Varela le dedica un poema titulado justamente “Conversación con Simone Weil” en el libro *Valses y otras falsas confesiones* y también con San Ignacio de Loyola través del poema “Ejercicios materiales” del libro que lleva el mismo nombre.

“Ejercicios materiales” constituye una pieza clave pues su sentido y su carácter subversivo se construyen en el juego, la paráfrasis de un texto de referencia de la fe católica, los *Ejercicios espirituales* (1548) del fundador de la Compañía de Jesús. El texto del santo tiene como objetivo y sentido último guiar al penitente, darle los recursos necesarios para acceder a

²¹ In “Blanca Varela: entrar en materia”, Gustavo GUERRERO, *La religión del vacío y otros ensayos*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 158.

²² “...es el día sobreviviente con su carreta vacía/Sigue brillando la lámpara penitente/Pero no creo en su luz/Ni compro la muerte con nombre de pez/Ni es cierto que bajo su escama mortecina/Dios nos contempla.”, “Malevitch en su ventana”, p. 168

²³ Patrick Rosas, “‘Hay que vivir como si fuera el día definitivo’, una entrevista con Blanca Varela”, *Quehacer* N° 118 2000, p. 75.

²⁴ Rosina Valcárcel, « Blanca Varela : ‘Esto es lo que me ha tocado vivir’ », *La casa de cartón* de Oxy, N°10, 1997, p. 5.

²⁵ *Op. cit.* p. 85.

la voluntad divina y alcanzar un estado de purificación del alma²⁶. Más cercano, entonces, al manual que a la obra literaria, como se ha subrayado en diversas ocasiones, Los *Ejercicios espirituales* son como los define, uno de sus especialistas, Pierre Favre, “una manera de proceder” ya que se presentan como un conjunto de reglas y de prácticas. Según Michel de Certeau “el método supone lo que no representa —en pocas palabras— las voces del deseo y tiene como objetivo articularlas”, “el proceder conduce del lugar donde se encuentra el “deseante” al inicio, hacia un lugar de verdad mayor”²⁷. El opúsculo de Loyola ya por su forma y su intención (ejercicios, reglas, prácticas) constituye un objeto susceptible de interesar a la autora, si pensamos en los diversos poemas que escenifican o se conciben como una *praxis*, una disciplina, al proponer maneras de proceder (“Del orden de las cosas”, *Luz de día*), reglas de conducta (“Auvers sur Oise”, *Valses y otras falsas confesiones*), mandamientos/heptálogos (“Camino a Babel” *Canto villano*), “Ejercicios” (en *Valses y otras falsas confesiones*) y en el mismo *Ejercicios materiales*, en el poema “sin fecha”: “...aprender a caminar sobre la viga podrida”/...defenderse del incendio con un hacha. Del demonio con un hacha, de dios con un hacha./Del espíritu y la carne con un hacha”(p. 174). En Varela esta forma enunciativa refleja la voluntad de interdependencia entre palabra y vida desde la perspectiva de una ética. Pero se constituye también como contexto de desvelamiento de la ausencia de un sentido ordenador del mundo, del absurdo. Es asimismo el lugar de la contestación, cuestionamiento y parodia de una palabra sagrada.

El poema “Ejercicios materiales”, con respecto al opúsculo de Loyola, propone una inversión, haciendo de lo corpóreo, de lo material, un nuevo centro. Para fundar su validez, su propia verdad, establece una tensión a partir de la recuperación de algunas de las características y preocupaciones del libro de San Ignacio, así como de la imagería, el conjunto de representaciones que rodean y tejen la verdad cristiana según lo ha analizado pertinentemente Eduardo Chirinos²⁸. Como la obra del Santo, el texto plantea una serie de pautas, normas de conducta, ejercicios a los que se somete o debe someterse la hablante “ejercitante” a través del empleo de los infinitivos (estrofas 1, 3 y 5):

convertir lo interior en exterior sin usar el
cuchillo
sobrevolar el tiempo memoria arriba
y **regresar** al punto de partida
al paraíso irrespirable
a la ardorosa helada inmovilidad
de la cabeza enterrada en la arena
sobre una única y estremecida extremidad
(p. 177)

El poema dibuja asimismo un trayecto, un camino que termina en una transformación:

entonces
no antes ni después
«se empieza a hablar con lengua de ángel»

²⁶ “quitar de sí todas las afecciones desordenadas, y después de quitadas para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánima”, *Ejercicios Espirituales*, San Ignacio de Loyola (citado por Enrique CHIRINOS, in “El reptil sin sus bragas de seda: una lectura de los ‘Ejercicios materiales’ de Blanca Varela a la luz de los ‘Ejercicios espirituales’ de San Ignacio” *Nadie sabe mis cosas; reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, Mariela DREYFUS y Rocío SILVA SANTISTEBAN, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006, p. 205-206.

²⁷ Michel DE CERTEAU, « L’espace du désir ou Le ‘fondement’ des Exercices spirituels », *Le lieu de l’autre*, Paris, Seuil/Gallimard, 2005, p. 239-240, (mi traducción).

²⁸ *Op. cit.* p. 209.

y la palabra se torna digerible
y es amable el silbo de los aires

...

(p. 179)

En los ejercicios varelianos, como lo ha observado Chirinos, actúan como en San Ignacio las tres potencias del alma: la memoria, el entendimiento y la voluntad y también se construyen “escenografías” asociadas a la historia sagrada que le permiten al “ejercitante” revivir ciertas situaciones: el paraíso terrenal (estrofa 1)/la serpiente-el mal (estrofa 2), el pecado y la caída (estrofa 7). La elección de este “intertexto” entra dentro del programa y el modo discursivo vareliano del diálogo, de la conversación imposible con Dios. Varela entra en una relación dialógica con el texto de Loyola, al no poder conversar ya con Dios y porque el Santo es conocido como defensor de la ortodoxia católica y porque sus ejercicios expresan su convicción de que el hombre puede vencerse a sí mismo, socorrido por la gracia divina. Además, Loyola se presenta si no como un interlocutor de la instancia divina, alguien que busca entrar en comunicación con ella... Justamente, al respecto, Barthes en su estudio sobre Loyola destaca el hecho de que los *Ejercicios Espirituales*, bajo esa aparente neutralidad, esconden esa ambición desmesurada, es decir, la de “elaborar técnicamente una interlocución, o sea, una lengua nueva que pueda circular entre la divinidad y el ejercitante...”²⁹. En el poema de Varela la cuestión de la interlocución, del diálogo, de la comunicación con Dios se plantea primero desde la relación dialógica entre Varela y Loyola y luego dentro del texto mismo, aparece en el centro, como una imposibilidad:

No es fácil **responderse**
y **escucharse** al mismo tiempo
el azogue no resiste
se hincha y quiebra la imagen
constelándola de estigmas

...

(p. 178)

En lugar de alcanzar una comunicación con Dios, la hablante/ejercitante se enfrenta a la figura divina como en un ruedo, como en una escena sacrificial, y éste no es sino una entidad castradora, dominadora, mortífera (devoradora) : “...**enfrentarse** al matarife/**entregar** dos orejas/un cuello/cuatro o cinco centímetros de piel/...(p. 178). La figura de dios representada en una criminal y abusiva omnipotencia³⁰ es también una entidad deficiente, venida a menos: “un rancio bocadillo/caído de la agujereada faltriquera de dios”; se desarticula, se descompone la coherencia, la unicidad de la figura del ser supremo portador del principio de la omnipresencia y onisciencia. Paralelamente, la hablante/ejercitante se presenta como criatura, no puede ser sino conciencia de incompletud, pero deseante, “una interrogación cualquiera/rengueando al final del camino/ un nudo de carne saltarina/”, deseante de una unidad que sólo la materia y el cosmos poseen. En tanto que existente, se va a imponer la

²⁹ In *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 48, (mi traducción).

³⁰ Las diversas representaciones de dios como carnicero, matarife... lo figuran como un dios cruel, ávido que remite a las formas más antiguas tal como las define María Zambrano: “Mas el dios que el hombre siente sobre su vida de un modo “espontáneo”, el dios “natural”, es el que devora y destruye, el que reclama ser alimentado. El sacrificio lo aplaca momentáneamente. Un dios en quien se concentra y aparece esta pura potencia devoradora es Cronos en la vieja Teogonía de Hesíodo, a quien ningún sacrificio puede aplacar. Y éste parece ser la señal de la divinidad en su máxima potencia: lo que no accede al sacrificio, el fondo irreductible y rencoroso; lo implacable es la primera manifestación de lo divino.” In *El hombre y lo divino*. México, Fondo de Cultura Económica 1973, p. 125. El dios vareliano también tiene mucho del Dios despiadado e irascible del antiguo testamento.

condición mortal, el ser no sólo carne deseante sino carne en descomposición (quizá la escenografía sacrificial, la muerte dada por el divino, matarife o verdugo, sugiere también que su muerte o su ausencia nos impone el límite de nuestra finitud).

La reescritura propuesta en “Ejercicios materiales” se apoya en el modo operatorio del texto de Loyola para descomponerlo y subvertirlo. Tanto en las escenografías como en el camino recorrido se invierten radicalmente los valores: el paraíso en Varela es “irrespirable”, es tiempo de la no-conciencia, el reptil/serpiente/mal, de signo claramente femenino es portador de felicidad y sabiduría, la caída es revelación, el final del camino y de los ejercicios desemboca en la vacuidad, el no valor, en la transparencia que es ausencia de cualidades « sólo la transparencia habita el ánima lograda/finamente inodora incoloro insípida/... », y en la mansa aceptación de la condición de criaturas: “que así vamos y estamos/que así somos/en la mano de dios”. Todo ello se efectúa desde una lengua que si bien tiene algunos breves momentos de lirismo, impone una ironía y sátira mordaces y se ve animada por una provocación con intención blasfema. Pero, los ejercicios materiales de Blanca Varela son más que una reescritura subvertida, invertida, van mucho más lejos, el cuerpo que se reconoce como el centro, del cual emana el sentido, es el femenino: el misterio se encuentra en la carne y más precisamente en el sexo femenino gestador.

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

 (p. 178-179)

Para que los ejercicios de Blanca Varela sean materiales tienen que ser primero maternos; como ha sido observado por la crítica, en la etimología de “materiales” está “mater”. Difícil no pensar al leer estos versos en el cuadro ‘L’origine du monde’ de Gustave Courbet. Pero lo femenino, lo materno no se da en el sentido convencional. Paralelamente a una desmitificación de la maternidad purificadora y redentora que se efectúa en la nivelación con lo excremental, “santa molleja/santa/vaciada/redimida letrina”, se teje a lo largo de todo el texto una reflexión que establece una homología entre el parir y el crear, entre lo material y lo verbal, entrelazados desde el primer verso, no sólo por el motivo del dolor, del sufrimiento (“convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo”) sino también planteando desde esas primeras palabras y el encabalgamiento violento entre el primer y el segundo verso que el poema que leemos habla de la gestación verbal, que es, en sí, en su misma enunciación, un hacerse como lo observa Chirinos³¹. La creación poética habla con la lengua material y maternal así como con sus “aporías” vamos a decir “físicas”: al primer verso del poema “convertir lo interior en exterior”, le responde el primer verso de la segunda estrofa, “lo exterior jamás será interior”, instalando una tensión aparentemente irresoluble entre interior y exterior y que remite al final de otro poema memorable del mismo libro, “Casa de cuervos” en torno a la maternidad, cuyo interlocutor es el hijo: .../otra vez esta casa vacía/que es mi cuerpo/adonde no has de volver.” (p. 172). La palabra vareliana parte de una experiencia genérica específica, la maternidad, pero ésta no es vista como una funcionalidad definitoria de

³¹ *Ibid* p. 208-209.

la identidad femenina. Contra ello se eleva justamente su poesía, desmitificando los valores y representaciones convencionales que le son afines.

Los ejercicios materiales de Varela corroen lo divino, lo descomponen, lo desconstruyen, dejando ver que en el centro queda el cuerpo, pero un cuerpo que es “herida de tiempo” (y toda el agua del cielo es incapaz de lavar/esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy”, “Malevitch en su ventana” p. 167). La soberbia humanidad, a la hora de la hora, debe aceptar la condición de la carne, en ese sentido, no se eleva o deifica el cuerpo. Sin embargo, en todo ese afán, como lo dice la propia autora está también el deseo, la voluntad de “liberar la materia de su condición corpórea terrenal”³². En el poema se hace hablar al cuerpo, y éste por el lenguaje se trasciende. Habla el cuerpo a la manera de los místicos “más allá del dolor y del placer la carne/inescrutable/baluceando su lenguaje de sombras y brumosos/colores/... (“Lección de anatomía”, p. 182). El misterio, lo desconocido, lo inescrutable está en el cuerpo, con el cuerpo se deletrea lo indecible: “Misterioso, obsceno chasquido del vientre que canta lo que no sabe” “Sin fecha”, p. 173). Así como el místico se ve deportado hacia un lenguaje del cuerpo (éxtasis, levitación, estigmas, ausencia de alimentación, insensibilidad...), haciendo “del léxico corporal el punto de referencia inicial del lugar en que se encuentra y de la iluminación que recibe”³³, Blanca Varela recrea por el lenguaje a través de estos “ejercicios materiales”, un cuerpo que habla, un cuerpo que canta lo que no sabe, lo inescrutable, lo desconocido, eso que trasciende lo estrictamente material y que remite tanto al deseo como a la verdad.

Tanto en la poesía de Jorge Eduardo Eielson como en la de Blanca Varela no sólo repercute, sino que se manifiesta de manera palpable la desmiraculización, constituye una preocupación que se verbaliza y que a su vez impregna, modula la palabra, incide en las formas que ésta asume. Así, encuentran un eco certero las palabras de María Zambrano, quien advertía que el hombre “No se libra de ciertas ‘cosas’ cuando han desaparecido, menos aún cuando es él mismo quien ha logrado hacerlas desaparecer”³⁴. Si bien Eielson y Varela llegan en el “después” y constatan el cielo derribado, en ruinas, el vacío de un mundo desacralizado, su palabra es el lugar en que se dice tanto la carencia como la necesaria separación con respecto al principio divino y a la exclusiva autoridad de la fuente judeocristiana. En ese sentido, el diálogo entablado con los textos místicos permite esa doble vocación de la palabra poética — de beligerancia y ansia de unidad—, presentándose asimismo, en las reelaboraciones subvertidas propuestas, como posibilidad de apertura hacia otras formas y figuraciones de lo sagrado, más primitivas y más modernas al mismo tiempo, en las que el cuerpo es reivindicado como capaz de alojarlo y expresarlo.

El camino de Eielson va a ser un camino hacia una lengua privada, lenguaje del cuerpo, de lo humilde, prosaico, y por ende, evolución hacia un lenguaje conversacional más directo y coloquial, que responde al ansia de trascendencia o de sagrado a través de la recuperación de cierta primitiva inocencia, de formas arquetípicas y sobre todo de una redefinición de la experiencia trascendente, de lo sagrado que acude a otras fuentes, como el budismo zen. *Noche oscura del cuerpo* hace del cuerpo la pieza maestra de una búsqueda que desemboca en la reconciliación y superación de la escisión. Los ejercicios materiales de Blanca Varela también colocan al cuerpo en el centro, pero la reescritura subvertida del texto místico se constituye como el lugar en que se hace efectivo el hundimiento de lo divino —acto verbal de beligerancia, blasfemia y orfandad— figurándose la carencia de un centro ordenador y la evidencia del cuerpo como única realidad y único referente. Sin embargo, si bien se trata, en la poesía de Varela, de un cuerpo que nos confronta antes que nada a nuestra condición

³² Patrick Rosas, *op. cit.* p. 76.

³³ Michel De Certeau, *op. cit.* p.328.

³⁴ *Ibid.* p. 134.

mortal, se expresa asimismo la voluntad de liberarlo de su valor de simple materia (científicamente cognoscible), haciendo de él sede del misterio y de lo inescrutable.

En ambos se da una búsqueda a través del cuerpo que es al mismo tiempo recuperación de lo sagrado y ruptura del confinamiento ideológico y cultural con respecto a los valores y el lugar asignado al cuerpo en la tradición occidental.