

La función del vals en *Valses y otras falsas confesiones* (1972), de Blanca Varela*

Fecha de recepción: 10 de julio de 2022
Fecha de aprobación: 20 de noviembre de 2022
Fecha de publicación: 16 de febrero de 2023

Resumen

El vals criollo es un género musical que se practica en el Perú desde finales del siglo XIX y tiene una función importante en *Valses y otras falsas confesiones* (1972), de la poeta peruana Blanca Varela, integrante de la denominada generación del cincuenta. Sobre la base del concepto de desmitificación (planteado por Umberto Eco) y del marco teórico de la Retórica General Textual de Stefano Arduini, se analizan algunos poemas representativos de *Valses y otras falsas confesiones*. Nuestro propósito central es plantear que, para Varela, hay dos tipos de vals: el criollo y el que defiende a los grupos marginales. Varela desmitifica el vals criollo y, a la vez, formula otra clase de vals que toma partido por los grupos periféricos.

Palabras clave: Blanca Varela, poesía peruana, vals, música, desmitificación, etapa artística, rosa.



Citar: Fernández-Cozman, Camilo Rubén. “La función del vals en *Valses y otras falsas confesiones* (1972), de Blanca Varela”. *La Palabra*, núm. 45, 2023, e14583 <https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.14583>

Camilo Rubén Fernández-Cozman

Universidad de Lima, Perú

Catedrático y profesor investigador de la Universidad de Lima. Es doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú).

crferna@ulima.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7474-8666>

*Artículo de investigación basado en el proyecto de investigación “La piedra alada (2005) de José Watanabe y Una mesa en la espesura del bosque (2010) de Carlos López Degregori. De las metáforas ontológicas a las orientacionales”, que el autor realizó en 2022 con el auspicio y financiación del Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima (Perú).

The Function of the Waltz in *Valses y otras falsas confesiones* (1972) by Blanca Varela

Abstract

The Creole waltz is a musical genre practiced in Peru since the end of the 19th century. It has an important function in *Valses y otra falsas confesiones* (1972) by the Peruvian poet Blanca Varela, a member of the “Generation of ‘50”. Some representative poems of *Valses y otras falsas confesiones* [*Waltzes and other false confessions*] are analyzed through the concept of demystification (proposed by Umberto Eco) and the theoretical framework of Stefano Arduini’s General Textual Rhetoric. Our central purpose is to state that, for Varela, there are two types of waltz: the criollo and the one that defends marginal groups. Varela demystifies the Creole waltz and, at the same time, formulates another type of waltz that takes the side of peripheral groups.

Keywords: Blanca Varela, Peruvian poetry, waltz, music, demystification, artistic stage, rose.

A função da valsa em *Valses y otras falsas confesiones* (1972) por Blanca Varela

Resumo

A valsa crioula é um gênero musical praticado no Peru desde o final do século XIX e tem uma importante função em *Valses y otra falsas confesiones* (1972) da poetisa peruana Blanca Varela, integrante da chamada geração dos anos cinquenta. Com base no conceito de desmistificação (proposto por Umberto Eco) e no referencial teórico da Retórica Textual Geral de Stefano Arduini, são analisados alguns poemas representativos de *Valses y otras falsas confesiones* [*Valsas e outras confissões falsas*]. Nosso propósito central é afirmar que, para Varela, existem dois tipos de valsa: a crioula e aquela que defende os grupos marginais. Varela desmistifica a valsa crioula e, ao mesmo tempo, formula outro tipo de valsa que toma o lado dos grupos periféricos.

Palavras chave: Blanca Varela, poesia peruana, valsa, música, desmistificação, estágio artístico, rosa.

Blanca Varela (1926-2009) es hija de la compositora de valses Serafina Quinteras e integrante de la denominada generación del cincuenta. Es una de las grandes poetas peruanas al lado de autores como Jorge Eduardo Eielson, Carlos Germán Belli, Cecilia Bustamante, Javier Sologuren, Alejandro Romualdo, Julio Ramón Ribeyro, entre otros. Dichos escritores desarrollaron su obra en el contexto marcado por la dictadura de Manuel A. Odría (1948-1956) quien significó una modernización autoritaria y un atentado permanente a la libertad de expresión. En el ámbito sociocultural, aparte de las fuertes migraciones del campo a la ciudad (y, sobre todo, a Lima), resulta pertinente mencionar la aparición de revistas como *Las moradas* (1947-1949), publicación dirigida por el poeta Emilio Adolfo Westphalen, que evidenció una apertura de la cultura peruana a los aportes de la modernidad europea. Se puede observar el influjo del pensamiento existencialista (por ejemplo, la idea de *littérature engagée* de Jean-Paul Sartre) o de la noción de poesía coyuntural de Pablo Neruda en *Canto general* (1950) —(Fernández, “La retórica” 8). A ello se suman las repercusiones de la publicación de *El laberinto de la soledad* (1950) y de *La estación violenta* (1956), de Octavio Paz (“El referente” 11-13); así como el redescubrimiento de la lírica de César Vallejo, quien, con *Poemas humanos* —libro publicado póstumamente en 1939—, será un ejemplo vivo de una poesía de compromiso político sin perder un ápice de experimentación verbal y de búsqueda de un nuevo léxico para la literatura latinoamericana.

Ahora bien, la obra poética de Varela puede dividirse en tres etapas. La primera es la de los inicios —que abarca *Ese puerto existe* (1959) y *Luz de día* (1972)— en la cual se observa el influjo del legado surrealista, pues se trata de un período de aprendizaje donde se abordan temas como el de la familia y, debido a la imposición del orden androcéntrico, se emplea un locutor personaje¹ masculino (Fernández, “¿Quién habla en un poema?” 370) para hablar de una sensibilidad femenina que recupera ciertos sucesos de la infancia pasada con el fin de reflexionar sobre el presente:

*En esta costa soy el que despierta,
entre el follaje de alas pardas,
el que ocupa esa rama vacía,
el que no quiere ver la noche* (Varela 12).

La segunda fase está signada por la desmitificación de las instituciones oficiales y comprende *Valses y otras falsas confesiones* (1972), y *Canto villano* (1978); en este momento, Varela desacraliza el régimen patriarcal y ciertas concepciones estéticas tradicionales como la de la rosa asociada tradicionalmente a la belleza; también, cobra primacía la maternidad como uno de los núcleos temáticos fundamentales en poemas como “Fútbol” o “Lady’s Journal”. La tercera etapa, por su parte, corresponde a la relevancia del cuerpo como centro de reflexión

¹ De acuerdo con la pragmática interna del poema, hay dos tipos de locutor: el locutor personaje que emplea la primera persona o el locutor no-personaje (que solamente emplea la tercera persona). Dicho locutor personaje como instancia, en un texto poético, se puede dirigir a un alocutario representado (un “tú”) o a un alocutario no representado (vale decir, no hay “tú”). En el primer caso se trata de un diálogo (“yo” y “tú”), mientras que en el segundo hay un monólogo (“yo” sin “tú”). Ahora bien, cuando se trata de un locutor no-personaje, este se dirige siempre a un alocutario no representado (no hay “yo” ni “tú”). Así se configura una descripción o reflexión impersonal. Sin duda, cuando hay un “tú” siempre hay un “yo” en un poema. En tal sentido, se abandona la categoría de «yo poético», ya que no permite analizar rigurosamente los variados matices de la pragmática de un poema (Fernández, “¿Quién habla en un poema?” 366-377).

y abarca *Ejercicios materiales* (1993), *El libro de barro* (1993), *Concierto animal* (1999) y *El falso teclado* (2000). En estos libros, desde la perspectiva de una mujer que maneja una vasta cultura, busca antropomorfar la naturaleza hasta llegar a ridiculizarla: “Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo” (Varela 155); o explora los desechos del cuerpo de manera casi expresionista: “Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmovilidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afebrado. Poesía. Orina. Sangre” (198).

Si bien existen esas tres etapas en esta poesía, hay un eje transversal que es la presencia de figuras de animales a lo largo de toda la obra vareliana. Ello evidencia que la autora peruana recusa el antropocentrismo cartesiano que veía al hombre como superior al animal y plantea, por el contrario, una continuidad enriquecedora entre el ser humano y el animal como elementos que forman parte del mundo como totalidad.

Desde nuestro punto de vista, existen cinco líneas de investigación en torno a la obra de Blanca Varela. La primera se centra en la inserción de la poesía de Varela en el entorno posterior a la segunda guerra mundial y el influjo que en dicha obra tuvieron la poética surrealista y el existencialismo (Castañón 85-96; Gazzolo, “Blanca Varela” 75; Oviedo 39; Paoli 47; Paz 32; Sobrevilla 61). Paoli señala que Varela se sitúa en el entorno parasurrealista en el que se ubican Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy; también clasifica a los poetas en hiperverbales (que tienden a la expansión verbal como Whitman o Neruda) e hipoverbales (donde se incluye a Varela por su tendencia a la contención verbal) (47). Paz remarca de qué modo Varela se sitúa después de la Segunda Guerra Mundial y emplea un yo poético masculino en *Ese puerto existe*; también, enfatiza que Varela es una poeta surrealista por su raigambre espiritual que la hermana con otros escritores como Vicente Aleixandre (29-32). Por su parte, Sobrevilla señala la manera como la poeta peruana estructuró su poesía reunida bajo el nombre de *Canto villano* en 1986 y los cambios que realizó en dicha compilación respecto de las primeras ediciones de los poemarios; asimismo, el filósofo peruano cuestiona la existencia de la generación poética de los años cincuenta en el Perú porque los poetas de aquellos años carecían de un programa común (55-56).

La segunda línea de investigación ubica a Varela en la tradición literaria peruana o latinoamericana abordando procedimientos como el yo fragmentado o la desacralización de tópicos de la cultura como el libro en cuanto objeto de sabiduría (Fernández *Casa. cuerpo* 151-158; Muñoz 63-64); además, dicha perspectiva indaga por el funcionamiento de un bestiario en el universo representado por la poesía de Varela (Rodríguez Gutiérrez 211-212; I. Salazar 684-689). Así, Fernández Cozman hace un balance de la crítica literaria, dedicada a Varela, y precisa la ubicación de la poeta peruana en el ámbito de la llamada generación de los años cincuenta (*Casa. Cuerpo* 25-69). Muñoz realiza un análisis temático y vincula la obra de Varela a la poética de César Moro, Emilio Adolfo Westphalen y Sebastián Salazar Bondy (26-33). Por su parte, Rodríguez Gutiérrez plantea que la metáfora animal se desarrolla en el plano individual (el del sujeto poético en la poesía vareliana) como en el ámbito de lo sagrado o religioso (212-214). Algo parecido sustenta Salazar, quien señala la importancia de las figuras de los animales en la construcción textual de la voz poética (686-687).

La tercera perspectiva metodológica analiza el vínculo entre la poesía y el arte pictórico a partir del estudio de la alusión a ciertas pinturas en algunos poemas de Varela (Suárez 35-49). En efecto, Suárez correlaciona con erudición la poesía de Varela a la pintura (36-42), aunque por momentos adscribe la poética vareliana a modelos pictóricos de épocas muy lejanas como el caso de “Madonna col bambino con scene della vita di Sant’Anna” de Filippo Lippi, un cuadro de 1452.

La cuarta línea de indagación se fundamenta en el enfoque de género para recalcar cómo la poeta peruana cuestiona el orden androcéntrico de la sociedad (Huamán, “El estado” 315-322; Portocarrero 298-302; Reisz 273-276; Silva-Santisteban 401-403). Huamán impugna la perspectiva patriarcal que predomina en los ensayos de Paz (32) y de Oviedo (61) y busca visibilizar una escritura femenina en la obra de Varela (“El estado” 318-320). Reisz traza una comparación entre César Vallejo y Varela, pero a la vez pone hincapié en que esta última nunca cae en una atmósfera sentimental; además, la investigadora indica que Varela desarrolla el tema de la maternidad a partir de la noción de “hijo-laberinto”, en la cual la madre pierde la brújula para siempre (272-274).

La quinta postura teórica es la filológica y analiza los cambios escriturales entre los primeros manuscritos de los poemas de Varela y las versiones definitivas de los mismos (Gazzolo, *En la punta* 17). En tal sentido, Gazzolo aborda el proceso de corrección textual como evidencia de la configuración del yo de la escritora peruana e indaga por el mecanismo de la oposición de términos que se manifiesta en la escritura de Varela (72-73).

Dicho lo anterior, el propósito de este artículo es abordar el funcionamiento del vals en *Valses y otras falsas confesiones*, una de las obras imprescindibles de Blanca Varela, que incluye poemas escritos entre 1964 y 1971. Para ello, consideramos que existen dos tipos de vals. El primero es el vals criollo cuyo tono sentimental, de acuerdo con nuestra hipótesis, resulta desmitificado por Varela. El segundo es un vals de denuncia social y creemos que dicho género musical será empleado por la poeta peruana para tomar partido por los grupos marginados. En tal sentido, precisaremos algunos rasgos del vals criollo, veremos cuál es su tradición en Perú y cómo la poeta peruana cuestiona aquel género musical asociándolo al tono melodramático y al sentimentalismo desde el punto de vista artístico. Tomaremos el concepto de Umberto Eco, quien delimita la noción de desmitificación para abordar productos de la cultura de masas.

Luego, exploraremos el segundo tipo de vals para centrarnos en el análisis de algunos de los poemas más representativos de Blanca Varela. Nuestro enfoque se complementa con la Retórica General Textual de Stefano Arduini (101-129), quien supera la retórica del Grupo de Lieja, restringida a la *elocutio*, para plantear que existe el campo figurativo, esto es, un ámbito cognitivo donde se sitúa un abanico de figuras retóricas. Sustentándose en la semántica cognitiva de George Lakoff y Mark Johnson (3-32), Arduini formula seis campos figurativos: metáfora, metonimia, sinécdoque, repetición, elipsis y antítesis. En el siguiente párrafo, daremos más detalle al respecto.

En cada campo figurativo se sitúa un abanico de mecanismos retóricos. En el de la metáfora se ubican la alegoría, el símbolo, el símil, la personificación y la metáfora propiamente dicha. En el de la metonimia se incorporan todos los procedimientos literarios que operan a partir de la relación de causa-efecto, efecto-cause, continente-contenido, lo concreto por lo abstracto, entre otras posibilidades. En el de la sinécdoque se incluyen todos los estilemas que actúan a partir del vínculo de la parte-todo, del todo-parte, verbigracia: género-especie, especie-género. En el de la repetición se reconocen figuras como la anáfora, la reduplicación, el polisíndeton. En el de la elipsis, tenemos la reticencia, el asíndeton, el silencio, el zeugma, entre otros recursos artísticos. Finalmente, en el campo antitético se ubican figuras retóricas como la ironía, el oxímoron y la antítesis propiamente dicha.

El primer tipo de vals y el sentimentalismo neorromántico

Valses y otras falsas confesiones tiene dos secciones: “Valses” y “Falsas confesiones”. En la primera, Varela incluye (en el poema “No sé si te amo o te aborrezco...”) algunos fragmentos de letras de valses criollos: “Tu débil hermosura” (Varela 83), expresión que forma parte del vals “Ódiame” del compositor Rafael Otero López, quien se basó en unos versos de Federico Barreto (Lee por gusto s/p); “En tu recuerdo vivo” (Varela 85), metáfora que es una paráfrasis de “abrazado a tu recuerdo vivo”, verso incluido en el vals “Evocación eterna”, de Raúl Valdivia Lizárraga; y “Juguete del destino”, procedimiento figurativo que pertenece al vals “Engañada”, de Luis Abelardo Núñez y Tito Barrera (83).

Aunque el vals es de origen europeo, en Perú se cultivó el de carácter criollo: “En la actualidad, el vals criollo o vals limeño constituye el género musical con el que mejor se asocia el pasado musical de las clases populares de la capital peruana” (Rohner 58). El vals llegó al Perú en el siglo XIX, pero los afroperuanos lo transformaron sustancialmente, pues “no solo lo hicieron más sincopado, sino que al mezclarlo con la jota, la mazurca y otros bailes más populares resultó algo totalmente incomprensible para los viajeros que llegaban por entonces a nuestra capital” (Mathews Carmelino 127). En tal sentido, dicho género musical es testimonio de hibridez cultural en Perú porque fue originalmente un producto estético europeo (el vals vienés, por ejemplo) que, merced a otras influencias culturales, adquirió características distintivas que subrayaron la especificidad cultural latinoamericana.

Las alusiones al vals (sobre todo el criollo), en la poesía de Varela, llamaron la atención de algunas investigadoras. Sustentándose en Sebastián Salazar Bondy (81-84) y Luis Loayza (207), Silva-Santisteban (394-397) plantea que la poeta peruana, en *Valses y otras falsas confesiones*, alude a dicho género musical asociándolo con lo inauténtico y el sentimentalismo decadente. Por su parte, Huamán afirma lo siguiente:

Consideramos que el verdadero punto de encuentro que organiza y hace funcionar el libro [*Valses y otras falsas confesiones*, anotado nuestro] es precisamente ese lenguaje crítico velado bajo la apariencia de vals, o bajo la apariencia de una prosa sentimental y fatalista, o bajo algún subterfugio del cual se sirve la autora para impedir que se revele a simple vista la intención de sus palabras, que sea la ironía y la sorna la encargada de llegar al lector (*Esa flor* 50).

Tanto Silva-Santisteban (quien brinda el ejemplo de “La madre” de Manuel Acosta Ojeda) como Huamán coinciden en señalar que Varela se distancia del vals criollo porque ese tipo de música se vincula con una óptica sentimentalista, heredera del imaginario romántico del siglo XIX. Aun cuando no se refiera a la obra de Varela, Loayza apunta que el vals de raigambre urbana es un ejemplo de poesía romántica de baja calidad (207). Distinta es la perspectiva de Rohner y de Mathews. El primero plantea que el vals criollo, desde el punto de vista musical, es el que representa a la cultura popular limeña de la manera más cabal posible; en ese contexto, cumple un papel importante la denominada “Guardia Vieja”, constituida por compositores que desplegaron su actividad entre el último decenio del siglo XIX y finales de la década de 1920 (Rohner 57-61). Asimismo, Mathews señala que el vals criollo es la expresión de las identidades culturales que se fueron forjando en Lima de inicios del siglo XX, de la misma manera como sucede con el tango en Buenos Aires (126).

Pensamos que Varela desmitifica el vals criollo a través del procedimiento que llamaremos *la alusión sutil*, el cual consiste en referirse veladamente al sentimentalismo del vals criollo o de transcribir algunas letras de este género poético para yuxtaponerlas a realidades crudas del sujeto migrante latinoamericano en Estados Unidos. Umberto Eco sostiene que:

En realidad, cuando se habla de desmitificación, con referencia a nuestro tiempo, asociando el concepto a una crisis de lo sagrado y a un empobrecimiento simbólico de aquellas imágenes que toda una tradición iconológica nos había acostumbrado a considerar como cargadas de significados sacros, lo que se pretende indicar es el proceso de disolución de un repertorio simbólico institucionalizado (249).

Eco explica que hay un proceso de mitificación como simbolización no siempre racionalizable que, si bien remite a los primeros tiempos de la cristiandad medieval (por ejemplo, las mitificaciones asociadas a Cristo como redentor de la humanidad), se recupera en la sociedad industrial con matices distintivos en el ámbito de la cultura de masas (249-254). Ahora bien, es necesario señalar que hay un sostenido esfuerzo del arte moderno para forjar, frente al derrumbe de los símbolos objetivos en los que se sustentaba la cultura medieval y clásica, unos símbolos subjetivos. Un caso significativo de mitificación se da en el poema “El cisne” como símbolo de belleza en la obra de Rubén Darío, quien escribe: “¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro!” (186). Enrique González Martínez procederá a una desmitificación de dicha estructura simbólica en sus versos: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje” (45).

Pasaremos a contextualizar el vals criollo como fenómeno artístico. Por su parte, Bustamante plantea que existen tres etapas de dicho vals. La primera, llamada de la Guardia Vieja, abarca desde finales del siglo XIX hasta 1920; de ella quedan pocos nombres ilustres como Óscar Molina Peña, autor de “Idolatría”. La segunda es una fase de crisis y comprende los primeros cinco años de los años veinte del siglo pasado, donde se observa el influjo de géneros musicales nuevos como el *charleston* o el *fox trot*. La tercera es la denominada etapa de Felipe Pinglo Alva (compositor de “El plebeyo”) y se extiende desde 1926 hasta, aproximadamente, cerca de 1950; en este caso, existe una renovación temática del vals criollo, pues se habla de tópicos como el de los cabarés, el cine o el fútbol (167). Es importante destacar que en 1944 se crea el Día de la Canción Criolla durante el gobierno de

Manuel Pardo Ugarteche (1939-1945), hecho “que marca tanto el reconocimiento de la elite gobernante a una manifestación de la cultura popular como su apropiación por estas mismas elites con fines hegemónicos” (168). En otros términos, el Estado mitifica el vals y le asigna un lugar preponderante en el repertorio simbólico institucionalizado.

La crítica especializada no siempre ha acertado en el abordaje del papel del vals en el poemario de Varela. Por ejemplo, Muñoz afirma que “el vals es proscrito porque deja al aire una realidad estilizada que ni siquiera la nebulosa del recuerdo puede simular” (149). ¿Qué se entiende por “realidad estilizada” o por “nebulosa del recuerdo”? Dichas metáforas hermenéuticas pueden ser sugestivas, pero no iluminan con precisión el universo de la autora de *Ese puerto existe*.

Ahora pasaremos al análisis de tres poemas de Varela que la misma poeta califica de “valeses”: “A rose is a rose”, “Toy” y “No sé si te amo o te aborrezco...”. Consideramos que, en estos tres poemas, la poeta peruana desmitifica el vals criollo.

Análisis de “A rose is a rose”

Veamos este poema de Varela que forma parte de la sección “Valeses” de *Valses y otras falsas confesiones*:

inmóvil devora luz
se abre obscenamente roja
es la detestable perfección
de lo efímero
infesta la poesía
con su arcaico perfume (Varela 99).

Existen varios valeses criollos que hablan de la rosa. Uno de los más conocidos es “Rosa Té”, compuesto por Germán Zegarra y Max Arroyo, y dado a conocer en 1960 en el Festival de la Canción Criolla. Transcribimos un fragmento:

Brotó al amanecer
de un día de abril
mi linda Rosa Té
como un rojo botón
al lado vio crecer,
oculto entre un jazmín,
un apuesto doncel
que hacía el amor

y le llegó a tener
un amor tan febril,
que no hubo en el vergel,
quien le inspiró pasión
solíase mecer

en el tallo gentil
de su hermoso clavel
que acaso la engañó,
en vano fuiste fiel
a tu querer
y nadie comprendió
tu corazón
son muchas como tú,
mi Rosa Té,
las que han muerto
de amor (García [comp] s/p).

El origen del título del poema de Varela (“A rose is a rose”) está en un verso de la escritora estadounidense Gertrude Stein, “A rose is a rose is a rose is a rose”, que forma parte del poema “Sacred Emily” que vio la luz en 1922 y hace referencia a que las cosas son como son; de esa manera, Stein se distancia críticamente de la idealización de la rosa. El texto de Varela, por su parte, desmitifica el vals criollo a través de la figura de la rosa y lo realiza a través del siguiente emparejamiento

LA ROSA ES SINÓNIMO DE ESTÉTICA CADUCA Y EFÍMERA

El perfume de la rosa es sinónimo de infestar la poesía

El color rojo de la rosa es sinónimo de obscenidad metafórico (Lakoff y Johnson 3-32).

La primera (en mayúsculas) es una megametáfora (Fernández, “Metáforas orientacionales” 179) que cubre una serie de micrometáforas más específicas. Asimismo, la rosa, para Varela, se asocia con la inmovilidad y la muerte porque no permite la innovación y deja de lado el acto de experimentar con el lenguaje literario que posibilite una ruptura del canon establecido en el ámbito artístico. A ello se añade que, para Varela, la perfección es repudiable, puesto que es efímera; es decir, lo que trasciende es el producto artístico imperfecto y audaz en relación con la tradición literaria hegemónica.

Ahora bien, veamos cuáles son los aspectos que Varela cuestiona del vals “Rosa Té” a través del mecanismo de la *alusión sutil*, que consiste en desmitificar algunos aspectos de la canción criolla poniendo de relieve los estereotipos sentimentales en que cae dicha melodía. En el poema de Varela, se alude al color rojo de la rosa como manifestación de obscenidad (léase: falta de autenticidad); en cambio, en “Rosa Té”, se idealiza el nacimiento del botón rojo de la rosa. En “A rose is a rose”, se pone en tela de juicio la asociación de la rosa con los estereotipos de la estética neorromántica y sentimental (por ejemplo, cuando se habla de lo detestable del perfume de la rosa que “infesta la poesía”); por el contrario, en “Rosa Té” se afirma que esta muere de amor y, de ese modo, se ensalza a la rosa hasta límites insospechados. La desmitificación empleada por Varela se sitúa en el campo figurativo de la antítesis (Arduini 101-129), pues supone rebatir (léase: oponerse a) cierto repertorio

de concepciones acuñadas en la tradición cultural y difundida a través de los medios de comunicación como la radio o la prensa escrita.

Además, “A rose is a rose” alude a “perfume” y lo califica como “arcaico”. Así, Varela desmitifica la estética de las sensaciones establecida por Charles Baudelaire (precursor del simbolismo francés) en “Correspondances” y desarrollada por poetas como Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. En *Las flores del mal* se afirma: “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.// Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants” (Baudelaire 33). Influído por los pitagóricos y por Emanuel Swedenborg, Baudelaire traza una analogía universal de sensaciones y emplea la sinestesia donde confluyen las percepciones olfativas, visuales y auditivas. Por el contrario, Varela desmitifica la poética de Baudelaire al considerar que la sensación olfativa (emanada de una rosa) tiene que ser recusada por asociarse a una estética caduca. Por eso, la expresión “des parfums frais” de Baudelaire se ha transformado en “el arcaico perfume” en el poema de Varela: la frescura ha devenido en un objeto obsoleto de modo definitivo.

En *Canto villano*, Varela insiste en la desmitificación de la rosa y dice: “es la rosa de grasa/ que envejece/ en su cielo de carne” (131). Es la desacralización de la idea bíblica de cielo que termina siendo una materia carnal. A ello hay que agregar el carácter senil de la rosa asociada a la obesidad (exceso de grasa), hecho que significa un cuestionamiento del estereotipo de belleza, asociada (por la sociedad de consumo) a la delgadez, juventud y proporción armónica de las partes del cuerpo femenino. Se trata de una mujer escritora que se rebela frente a ciertos ideales de belleza impuestos por la cultura de masas.

Lectura de “Toy”

Analicemos el siguiente texto de Varela que está incluido en la sección “Valses” de *Valses y otras falsas confesiones*:

made in japan
 nunca hizo el amor bajo el limo
 ni tiene el vientre verde y jabonoso de su estirpe
 ni vivo ni muerto
 este cocodrilo
 me llena de lágrimas de cocodrilo (Varela 101).

Existe un vals criollo de 1948 que lleva por título “Lágrimas de cocodrilo”, compuesto por Augusto Algueró y Juan Lladó, y que se difundió en los años posteriores, quizás a través de las peñas criollas como la de Pancho Fierro, de la cual hablaremos más adelante. Aquí reproducimos un fragmento de dicha melodía:

Ay qué llora,
 cómo llora,
 ay qué llora
 el cocodrilo,

co codrilo,
co codrilo,
su tristeza
me entristece,
su dolor
me tiene frío,
co codrilo,
co codrilo,
ay qué llora,
cómo llora,
lágrimas de cocodrilo,
co codrilo,
co codrilo,
que no quiere
ser zapato
al dejar
su amado nido,
co codrilo,
co codrilo,
tampoco quiere ser cartera
ni petaca ni maleta
ni estuche
de manicura (Biblioteca Nacional de España s/p).

Dado que “Lágrimas de cocodrilo” es un vals de 1948, resulta pertinente recordar que Blanca Varela y otros intelectuales, en los años cuarenta del siglo pasado, entraron en contacto con la canción criolla y el ambiente cultural de la época a través de la Peña Pancho Fierro, dirigida por Celia y Alicia Bustamante, y que funcionó de 1936 a 1967:

A mediados de los años cuarenta, la Peña Pancho Fierro comenzó a ser frecuentada por jóvenes literatos y artistas que participaron directamente en el desarrollo de las vanguardias en el Perú. Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela eran visitantes asiduos. Todos ellos recordarán el ambiente de la Peña, el trabajo silencioso que realizaban Alicia y Celia Bustamante para mantener e incrementar su colección, y las múltiples evocaciones y relatos que hacía José María Arguedas sobre “su mundo”. El encuentro de esta generación con la anterior va a ser muy importante (Carpio e Yllia 51).

En “Toy”, poema de Varela, el locutor reconoce el papel del inglés como una lengua asociada a los centros metropolitanos de producción de juguetes (Japón, por ejemplo). La expresión “made in japan” señala la fabricación del objeto artificial (el cocodrilo de juguete) que es contrapuesto al cocodrilo verdadero, pues el primero no “hizo el amor bajo el limo” ni es de color verde como el segundo. Asimismo, el cocodrilo de juguete no tiene vida, es decir, no conocerá la muerte como el cocodrilo de verdad. Por lo tanto, aquel engendra un dolor fabricado como si fuera de material de plástico: “este cocodrilo / me llena de lágrimas de cocodrilo”. El campo figurativo de la repetición (Arduini 101-129) instala, en el locutor,

la experiencia automatizada (sujeta a la reproducción técnica de los objetos en serie como los juguetes de plástico) distinta de la irrepetible y única (Benjamin 30).

Ahora bien, ¿en qué sentido Varela emplea la *alusión sutil* para referirse veladamente al vals “Lágrimas de cocodrilo” en un poema (“Toy”), incorporado por ella misma, en la sección “Valses” del poemario que estamos analizando? Consideramos que se trata de un cuestionamiento desmitificador de la letra de la canción criolla antes mencionada. Varela, en tal sentido, pone en tela de juicio el carácter idealizador y melodramático del vals “Lágrimas de cocodrilo”: “su tristeza / me entristece, / su dolor / me tiene frío”. El énfasis del tónico del llanto acentúa el tono sentimental en dicha canción: “ay qué llora, / cómo llora”. A diferencia de esa propuesta musical, Varela formula un planteamiento antirromántico y emplea la ironía (situada en el campo figurativo de la antítesis) al decir que “este cocodrilo / me llena de lágrimas de cocodrilo”. Estos versos sarcásticos distancian a la poeta peruana radicalmente de la poética del vals “Lágrimas de cocodrilo”, pues tienen un propósito irreverente respecto de la idealización del sufrimiento manifiesta en la canción criolla antes mencionada.

Asimismo, en “Toy”, Varela reflexiona en torno al juguete fabricado en serie. Roland Barthes señala que “los juguetes corrientes son [...] productos de un proceso químico, no de la naturaleza. Actualmente están moldeados en pastas complicadas; el material plástico [...] extingue el placer, la suavidad, la humanidad del tacto” (34). La poeta peruana subraya que el cocodrilo de juguete no evoca el verdor del mundo natural ni la madera del árbol; además, no está ni vivo ni muerto, sino que es un producto elaborado en Japan y supone un proceso de estandarización tan típico de la sociedad moderna que es evidencia de la cultura de masas.

Análisis de “No sé si te amo o te aborrezco...”²

Este poema maneja varios planos discursivos. El primer nivel (en letra redonda) revela la experiencia de la locutora personaje –“Hoy prisionera en tu vértigo gris” (Varela 86)– que evoca su infancia en Barranco (distrito de Lima asociado a la poesía³) y se dirige a la madre (alocutaria representada) en segunda persona: “vuelvo / sólo para nombrarte desde adentro / desde este mar sin olas / para llamarte madre sin lágrimas” (Varela 87). El segundo estrato (en letra cursiva) manifiesta el funcionamiento de una locutora personaje que, por un diálogo inserto allí, puede ser identificada con Mrs. Szyszlo –“Good morning Mrs Szyszlo” (Varela 86)– y se ubica en la ciudad de Nueva York (se habla de Wall Street, Bleeker Street y Washington Square). El tercer plano (en letra cursiva y con comillas) que transcribe letras de

² Rocío Silva-Santisteban considera que el título del poema es “Valses” (403), pero si notamos la disposición tipográfica de la segunda edición de 1996 de *Canto villano. Poesía reunida*, 1949-1994, comprobaremos que se trata del título de la primera parte del poemario (“Valses”) y no del poema que, en realidad, no tiene título. Nosotros trabajamos con la edición de 2016 de *Poesía reunida, 1949-2000* a cargo de la Editorial Casa de Cuervos y de la Librería Sur, donde el poema en cuestión aparece sin título. Por eso, el primer verso será considerado, por nosotros, como título de dicho texto que se ubica como parte de la sección “Valses” (Varela 79). Vale la pena mencionar que la edición de 2001 de Galaxia Gutenberg de *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)* de Blanca Varela también consigna a “Valses” como título de la primera parte de *Valses y otras falsas confesiones*, y no del poema, el cual aparece sin título.

³ En Barranco, vivieron poetas peruanos de prestigio como José María Eguren o Martín Adán o la propia Blanca Varela. Allí también vivió Chabuca Granda, célebre compositora de valsos como “La flor de la canela”.

valses criollos, evidencia un locutor personaje (“Tu débil hermosura”, “En tu recuerdo vivo”) y una alocutaria representada (la amada).

Sin duda, la locutora ha viajado de Lima a Nueva York, de manera que se configura en un sujeto migrante (Cornejo Polar, “Una heterogeneidad” 838-840) cuya memoria se halla dividida entre un “aquí” y un “allá” (Cornejo Polar, “Condición migrante” 101-103). En ese escenario aparece la cita de un vals criollo:

El negro me dio alcance.

—*Give me a quarter.*

—*No hablo inglés, no tengo plata.*

La palma de su mano extendida era rosada y la línea de la vida parecía un corte, una cicatriz que se perdía bajo el puño deshilachado.

—*No entiendo.*

—*Give a money... Son of a bitch.*

Me alejé. Se quedó parado, con las piernas abiertas, hundidas entre la nieve sucia, maldiciéndome. Al voltear la esquina encontré la plaza desierta.

«*Tu débil hermosura*» (Varela 83).

La expresión «*Tu débil hermosura*» procede del vals “Ódiame”, compuesto por Rafael Otero López. Aquí un fragmento de dicha melodía:

¿Qué vale más yo humilde, tú orgullosa?

¿O vale más tu débil hermosura?

Piensa bien que en fondo de la fosa

llevaremos la misma vestidura. (bis)

Sí tú me odias, quedaré yo convencido

de que me amaste —mujer— con insistencia;

pero ten presente, de acuerdo a la experiencia,

que tan sólo se odia lo querido;

pero ten presente, de acuerdo a la experiencia,

que tan sólo se odia lo querido (García [comp] s/p).

Destaca el contraste entre el texto de Varela y la letra de “Ódiame”. La poeta peruana emplea la *alusión sutil* para desmitificar este vals peruano. En “Ódiame” aparece la mujer asociada a la debilidad y al orgullo, estereotipos asociados a las mujeres; pero se idealiza la muerte como un procedimiento para restaurar la igualdad de ambos: los dos morirán y tendrán el mismo tipo de ropaje en la tumba. Por el contrario, en el poema de Varela, un afroamericano se acerca a la locutora, le pide que le dé un cuarto para dormir (está nevando en Nueva York) y le solicita dinero en inglés. Hay una barrera lingüística: el personaje femenino no entiende el inglés del afroamericano. La secuela de esta escena es el impropio: “Son of a bitch”. Se produce una desmitificación porque, a diferencia del vals “Ódiame”, la mujer migrante latinoamericana (en el poema de Varela) no aparece como débil ni presumida, sino provista de fortaleza de carácter que le permite resistir la injuria injustificada de un hombre que reproduce

una visión machista y el dispositivo del orden androcéntrico. Ello lleva a plantear el diálogo intercultural conflictivo entre dos grupos periféricos en la sociedad estadounidense: el de los afroamericanos y el de las mujeres migrantes latinoamericanas. Al final, se observa que aparece la plaza desértica, lo cual sugiere sutilmente que las personas sin hogar (*homeless people*) puedan haber fallecido por causa del frío y de la nieve.

Sin duda, la reflexión se basa en una dicotomía. El sujeto migrante se ha desplazado desde Lima a Nueva York, pero en Estados Unidos se da cuenta de la pobreza de los afroamericanos que deben soportar las inclemencias del clima, además de no tener dinero ni dónde dormir. En este caso, advertimos una *antítesis desmitificadora* que se produce entre el texto de Varela con la letra de “Ódiame”: existe la pobreza descarnada (casi retratada a la manera expresionista) del poema frente al tono sentimental e idealizador (recuérdese la referencia a la muerte como salida al conflicto) de “Ódiame”. En ese orden, se infiere la siguiente conclusión de la lectura de los versos: la miseria y la exclusión invaden tanto la vida en Nueva York, de manera que el discurso de “Ódiame” revela un anacronismo temático y una postura estética fuera de lugar porque tilda (de manera algo androcéntrica) de orgullosa a la mujer. Mientras que el vals está permeado por una visión romántica de la muerte, el poema de Varela responde a un entramado de recuerdos yuxtapuestos y quizá fragmentados. Sin embargo, hay un segundo tipo de vals que sí defiende a los grupos periféricos.

El segundo tipo de vals y la defensa de los grupos marginados

En el título del poemario (*Valses y otras falsas confesiones*), se observa cómo, para Varela, el vals (se refiere, obviamente, al criollo) supone una confesión falsa (léase: inauténtica y caduca). No obstante, resulta pertinente matizar dicha afirmación porque existe un segundo tipo de vals que sí defiende a los grupos marginados o periféricos. Transcribamos un fragmento de un poema en prosa que lleva por título “Vals del ángelus”:

Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo.

Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías, la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año.

Así te he visto, vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes, castrando bueyes, arrastrando tu azucena, tu immaculado miembro, en la sangre de los mataderos. Disfrazado de mago o proxeneta en la plaza de la Bastilla — Jules te llamabas ese día y tus besos hedían a fósforo y cebolla. De general en Bolivia, de tanquista en Vietnam, de eunuco en la puerta de los burdeles de la plaza México.

Formidable pelele frente al tablero de control; grand chef de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste.

Ve lo que has hecho de mí.

Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura, guiándome con sangre y con gemidos, ciega por obra y gracia de tu divina baba (Varela 88).

En este caso, la locutora personaje se dirige al alocutario representado que personifica el orden androcéntrico. Respecto del vals criollo, se observa un cambio sustancial, debido a que se trata de otro tipo de vals, esto es, uno de protesta social toda vez que defiende a los grupos periféricos: las madres que se ven obligadas a devorar a sus hijos (castigo impuesto injustificadamente por la sociedad patriarcal) o las mujeres que abortan o las que sangran durante todo el año. En tal sentido, en la noción de “inmaculado miembro” se reproduce la sociedad patriarcal, y a ello hay que agregar que la masculinidad hegemónica se asocia con un mandato divino, motivo por el que se hace referencia a la “divina baba”.

Butler sostiene que el sujeto no debe entenderse de manera esencialista ni estática, sino que está en constante transformación. El sexo constituye lo biológico; por el contrario, el género es una construcción cultural de carácter performativo; vale decir, implica la repetición ritualizada de ciertos actos que se dan en el habla y en los gestos corporales. En el poema de Varela se observa dicho carácter performativo, sobre todo, en la iteración de la forma imperativa (“Ve lo que has hecho de mí”) o de los epítetos (“Formidable pelele”, “grand chef”) y en el gesto visual (“Así te he visto”) que sirven para desenmascarar al sujeto agresor a través del empleo de la diatriba.

Desde el punto de vista bíblico, encontramos la construcción de un sujeto pobre femenino (“la santa más pobre del museo”) que es agredido por la masculinidad hegemónica. Se habla de “un tablero de control” (ello implica el funcionamiento del discurso del poder), pero manejado por un pelele que, a su vez, responde a los dictámenes de otros grupos más poderosos en la escala de jerarquía. Más adelante se dice: “Mira mi piel de santa envejecida al paso de tu aliento, mira el tambor estéril de mi vientre” (Varela 88) y allí se percibe cómo se enfatiza la isotopía de la carencia asociada a la esterilidad. Por ello, cabe afirmar que Varela ha convertido el vals en un manifiesto de protesta frente a la injusticia cometida por el orden androcéntrico en perjuicio de la mujer que ocupa la casilla de un sujeto pobre.

A manera de conclusión

En *Valses y otras falsas confesiones* existen dos clases de vales: el criollo anclado en una perspectiva sentimental y neorromántica, y el de protesta social que toma partido por los grupos marginados. Varela desmitifica el vals criollo a través del procedimiento de la *alusión sutil*; pero también emplea otro tipo de vals con el fin de cuestionar la preeminencia del orden androcéntrico y de la sociedad patriarcal. Cabe mencionar que en muchos vales criollos se emplea la rima; por el contrario, Varela utiliza el verso libre o la prosa.

Blanca Varela es, sin duda, la más importante poeta peruana de todos los tiempos. Incluso su obra dialoga creativamente con formas de música ancladas en la tradición popular. Por ello, la relectura de su poesía es siempre una apertura de infinitas posibilidades de significación.

Referencias

- Arduini, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000. Impreso.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México D.F., Siglo XXI, 1999. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris, Pocket, 1998. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989. Impreso.
- Biblioteca Nacional de España. *Lágrimas de cocodrilo [grabación sonora]: vals criollo*. Biblioteca digital hispánica. Web 28 de junio de 2022. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000008522>
- Bustamante, Emilio. “Apreciaciones y usos de la canción criolla (1900-1939)”. *Contratexto*, núm. 15, 2007, pp. 165-188. Impreso. <https://doi.org/10.26439/contratexto2007.n015.779>
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2007. Impreso.
- Carpio, Kelly y María Eugenia Yllia. “Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el arte popular”. *Illapa Mana Tukukup*, núm. 3, 2006, pp. 45-60. Impreso. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i3.1152>
- Castañón, Adolfo. “Blanca Varela: la piedad incandescente”. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban. Fondo Editorial del Congreso, 2007, pp. 85-96. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXI, núm. 42, 1995, pp. 101-109. Impreso. <https://doi.org/10.2307/4530827>
- . “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana*, año LXII, núm. 176-177, 1996, pp. 837-844. Impreso. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1996.6262>
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Barcelona, RBA, 2001. Impreso.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, 1985. Impreso.

- Fernández Cozman, Camilo. *Casa. Cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima, Universidad San Ignacio de Loyola, 2010. Impreso.
- . “El referente prehispánico y la poliacroasis en *La estación violenta* (1948-1957) de Octavio Paz”. *Tonos Digital*, núm. 29, 2015, pp. 1-19. Web 25 de junio de 2022. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1311/787>
- . “La retórica de la interculturalidad y el sujeto migrante en *Canto general* (1950) de Pablo Neruda”. *Tonos Digital*, núm. 32, 2017, pp. 1-30. Web 26 de junio de 2022. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1618/878>
- . “Metáforas orientacionales y espacialización del sujeto en *Una casa en la sombra*, de Carlos López Degregori”. *Lexis*, vol. 42, núm. 1, 2018, pp. 177-190. Web 27 de junio de 2022. <https://doi.org/10.18800/lexis.201801.007>
- . “¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, núm. 69, 2021, pp. 367-377. Web 2 de julio de 2022. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- Gazzolo, Ana María. “Blanca Varela: más allá del dolor y de placer”. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, pp. 73-83. Impreso.
- . *En la punta de los dedos. Aproximación al proceso creativo de Blanca Varela*. Lima, Casa de la Literatura Peruana y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021. Impreso.
- García Smith, Maricaty (comp.) (s.f.). “Ódiame”. *Criollos peruanos.com. Conocer, aprender y disfrutar nuestra cultura es amar al Perú*. Web 28 de junio del 2022. <http://www.criollosperuanos.com/letradecanciones/odiame.htm>
- . (comp.) (s.f.). “Rosa Té”. *Criollos peruanos.com. Conocer, aprender y disfrutar nuestra cultura es amar al Perú*. Web 28 de junio del 2022. <http://www.criollosperuanos.com/letradecanciones/Rosate.htm>
- González Martínez, Enrique. *Las cien mejores poesías de Enrique González Martínez*. México D.F., Tip. Murguía, 1920. Impreso.
- Huamán Andía, Bethsabé. *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de Valses y otras falsas confesiones de Blanca Varela*. [Trabajo de grado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. 2003, Repositorio de tesis digitales. Web 24 de junio de 2022. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/114/browse?type=author&value=Huam%20C3%A1n+And%20C3%ADa%2C+Bethsab%20C3%A9>

- . “El estado de la cuestión y la discusión. La crítica peruana y Blanca Varela”. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban. Fondo Editorial del Congreso, 2007, pp. 315-335. Impreso.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago y Londres, Universidad de Chicago Press, 2003. Impreso. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226470993.001.0001>
- Lee por gusto. “Ódiame es un tema del compositor peruano Federico Barreto...”. *Facebook*, 27 de octubre de 2013. Web 20 de noviembre de 2022. <https://www.facebook.com/leeporgusto/posts/672077432816777/>
- Loayza, Luis. *El sol de Lima*. Lima, Mosca Azul, 1974. Impreso.
- Mathews Carmelino, Daniel. *La ciudad cantada (Lima, Santiago, Buenos Aires)*. Lima, Centro de Desarrollo Étnico, 2016. Impreso.
- Muñoz Carrasco, Olga. *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. “Blanca Varela o la persistencia de la memoria”. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban. Fondo Editorial del Congreso, 2007, pp. 35-45. Impreso.
- Paoli, Roberto. “Una visión lúcida y desencantada”. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban. Fondo Editorial del Congreso, 2007, pp. 47-53. Impreso.
- Paz, Octavio. “Destiempos de Blanca Varela”. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, pp. 29-33. Impreso.
- Portocarrero, Gonzalo. “Tres aproximaciones a la poesía de Blanca Varela”. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban. Fondo Editorial del Congreso, 2007, pp. 297-312. Impreso.
- Reisz, Susana. “Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio”. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban. Fondo Editorial del Congreso, 2007, pp. 269-278. Impreso.

- Rodríguez Gutiérrez, Milena. “La metáfora animal. En torno al bestiario de Blanca Varela”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIV, núm. 68, 2008, pp. 211-223. Impreso.
- Rohner, Fred. La Guardia Vieja. *El vals criollo y la formación de las ciudadanías en las clases populares. Estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular peruano (1885-1930)*. [Tesis doctoral, Université de Rennes II]. 2016, Half Open Science. Web 23 de junio 2022. <https://theses.hal.science/tel-01428625>
- Salazar, Ina. “Del ángel y el animal en la poesía de Blanca Varela”. *Bulletin Hispanique*, vol 114, núm. 2, 2012, pp. 671-701. Web 28 de junio de 2022. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1397>
- Salazar Bondy, Sebastián. *Lima, la horrible*. Lima, Populibros, 1964. Impreso.
- Silva-Santisteban, Rocío. “Una vuelta de tuerca al vals. Resignificación moderna de una expresión criolla popular”. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban. Fondo Editorial del Congreso, 2007, pp. 391-416. Impreso.
- Sobrevilla, David. “La poesía como experiencia. Una primera mirada a la *Poesía Reunida 1949-1983* de Blanca Varela”. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban. Fondo Editorial del Congreso, 2007, pp. 55-71. Impreso.
- Suárez, Modesta. *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid, Editorial Verbum, 2003. Impreso.
- Varela, Blanca. *Poesía reunida 1949-2000*. Lima, Casa de Cuervos y Sur, librería anticuaria, 2016. Impreso.