

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

El motivo de la derrota en la poesía latinoamericana

Blanca Varela, Idea Vilariño y Ana María Iza

Orietta María Vidal Ayala

Tutora: Cristina Soledad Burneo Salazar

Quito, 2026

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Reconocimiento de créditos de la obra

No comercial

Sin obras derivadas



Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derechos de publicación

Yo, Orietta María Vidal Ayala, autora del trabajo intitulado “El motivo de la derrota en la poesía latinoamericana: Blanca Varela, Idea Vilariño y Ana María Iza”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura con Mención en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

19 de enero de 2026

Firma: _____

Resumen

En el presente trabajo de investigación se realiza un análisis del motivo de la derrota en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX a través de la obra de tres poetas latinoamericanas: Blanca Varela, Idea Vilariño y Ana María Iza. El objetivo es analizar cómo las autoras abordan el motivo de la derrota en su obra, el cual se presenta reiteradamente, y se vincula con la experiencia de género. A través de este análisis, se espera comprender, desde particulares perspectivas, cómo el concepto de la derrota opera en la poesía, a fin de mostrar cómo se despliega en varios lenguajes como el de la angustia, la desesperanza o la resistencia.

La metodología del presente trabajo de investigación se centra en el análisis semántico de su obra, con un marco teórico que incorpora elementos de la teoría literaria, la teoría de género y los estudios culturales.

Una de las resoluciones más relevantes de esta investigación es que la poesía de la derrota se yergue sobre el proceso de escritura. El punto de ancla del poeta es la palabra, que lo empuja a sostenerse en el delgado hilo de la vida. Blanca Varela, Idea Vilariño y Ana María Iza exploran las dimensiones más profundas de su propia derrota, que se convierte en un medio para enfrentar la vida como individuos. A través de su proceso de escritura, las poetas hacen de este motivo una expresión de su propia vitalidad, aunque compleja –lo cual se verá a lo largo del trabajo–, persistente en la escritura.

Palabras clave: angustia, desesperanza, el derrotado, escritura femenina, feminismo, mujer poeta, desesperanza

A mi madre, que estando al pie del cañón, me hizo quien soy desde su profunda ternura,
genuina, grata e inmensa.

A mi padre, que habita en cada libro y en cada verso, omnipresente, también inmenso y
raro en este mundo.

Agradecimientos

Agradezco sobre todo al tiempo, grato/ingrato. Él y yo más que nadie sabemos lo importante de su disponibilidad en este proceso de escritura.

Gracias a Cristina Burneo Salazar, mi tutora de tesis, la luz en medio del largo túnel que construí con las palabras.

Gracias a la música, compañera extraordinaria.

Gracias a los abrazos, a las ausencias, a mi querida e incondicional compañera y a mis padres, otra vez y siempre.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: El motivo de la derrota en la poesía latinoamericana escrita por mujeres durante la segunda mitad del siglo XX.....	19
1. América Latina y la figura de la mujer en la segunda mitad del siglo XX	19
1.1. Ser mujer y poeta en la segunda mitad del siglo XX	23
1.1.1. La literatura latinoamericana desde una perspectiva de género	23
1.2. La experiencia de la mujer poeta en América Latina	27
Capítulo segundo: La derrota en tres poetas latinoamericanas.....	29
1. Blanca Varela	29
1.1. La derrota y el existencialismo en la poesía de Blanca Varela	35
1.2. El papel del silencio y la fragmentación.....	38
1.3. Género en la poesía de Varela	40
1.4. Una búsqueda personal.....	42
1.5. La derrota, una característica profundamente humana.....	45
2. Idea Vilariño	45
2.1. El amor y su derrota	46
2.2. La muerte y la derrota.....	49
2.3. La búsqueda de sentido	51
2.4. La infancia como refugio ante la derrota.....	53
2.5. La mujer en la derrota.....	54
2.6. Vilariño y la poética de la derrota.....	59
3. Ana María Iza	59
3.1. El lugar de la identidad y la derrota.....	61
3.2. El refugio ante la derrota	67
3.3. El espacio entre la derrota y la vida	69
Capítulo tercero: Tres poetas: sus búsquedas y sus encuentros.....	71
1. Un diálogo en el común espacio de la derrota.....	71
1.1. La función del silencio en la obra de Blanca Varela, Idea Vilariño y Ana María Iza..	71
1.2. El amor y la existencia en tres poéticas.....	74
1.3. La manifestación de la derrota	77

Conclusiones.....	79
Lista de referencias	83

Introducción

Pienso que es necesario educar a las nuevas generaciones en el valor de la derrota. En manejarse en ella. En la humanidad que de ella emerge. En construir una identidad capaz de advertir una comunidad de destino, en la que se pueda fracasar y volver a empezar sin que el valor y la dignidad se vean afectados. En no ser un trepador social, en no pasar sobre el cuerpo de los otros para llegar el primero. Ante este mundo de ganadores vulgares y deshonestos, de prevaricadores falsos y oportunistas, de gente importante, que ocupa el poder, que escamotea el presente, ni qué decir el futuro, de todos los neuróticos del éxito, del figurar, del llegar a ser.

Ante esta antropología del ganador de lejos prefiero al que pierde. Es un ejercicio que me parece bueno y que me reconcilia conmigo mismo. Soy un hombre que prefiere perder más que ganar con maneras injustas y crueles. Grave culpa mía, lo sé. Lo mejor es que tengo la insolencia de defender esta culpa, y considerarla casi una virtud.
Pier Paolo Pasolini

La poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX se caracteriza por un crisol de voces y estilos, donde la derrota surge como un elemento que destaca en parte de la poesía de este periodo. César Vallejo, Alejandra Pizarnik, Rosario Castellanos, Jaime Sáenz o David Ledezma Vasques, son algunos ejemplos. El presente trabajo de investigación analiza la obra de tres autoras latinoamericanas: Blanca Varela, Idea Vilariño y Ana María Iza, con el propósito de explorar cómo abordan el motivo de la derrota ante las complejidades de la experiencia de las mujeres, influenciadas por un contexto de agitación social, cultural y política.

Esta tesis se fundamenta en el concepto de la derrota como motivación para la escritura. En principio, para el desarrollo de esta investigación, se escogió el género narrativo. En el curso de la delimitación del tema, se recurrió al análisis de *La desfiguración Silva* (2015), novela escrita por la ecuatoriana Mónica Ojeda, en que los protagonistas cumplen con el arquetipo del derrotado dentro de la sociedad, ya que viven

al margen de lo establecido y buscan reescribir la historia oficial del Tzantzismo.¹ Sin embargo, se concluyó que la novela se alejaba del concepto de la derrota tal como aquí busca ser abordado, y se desviaba hacia otras temáticas. Por tal razón, en la poesía se encontró un medio de análisis más familiar y en mayor consonancia con los intereses de este proyecto. El núcleo de atención se desplazó hacia el análisis de cómo se emplea el concepto de la derrota como un motivo poético, en parte de la obra de las tres poetas mencionadas arriba.

En este contexto, el concepto *derrota* no se refiere a una condición trágica de la obra, sino que alude más bien a un “atravesar”. La obra se convierte en la expresión de un estado sumido en una serie de circunstancias que guían las decisiones de escritura del poeta. La derrota es un proceso de desilusión, frustración o pérdida que alude a una resistencia en la caída. En este sentido, la relación que se teje entre poesía y derrota lo hace sobre un tapiz complejo, donde la palabra es refugio y arma a la vez. La poesía, desde tiempos inmemoriales, ha sido el canto que eleva la fragilidad humana por sobre la adversidad. No se trata solo de narrar el fracaso, sino de transformarlo en algo más, de ir más lejos, de encontrar en la ceniza el ardor inextinto. La derrota, entonces, se vuelve materia prima para la creación de versos que resisten al olvido y que, en su esencia, afirman a un ser humano casi inquebrantable. En este diálogo constante, la poesía se erige como un acto de resistencia, un faro en la oscuridad, donde la voz individual se funde con la voz colectiva.

Para definir al poeta de la derrota, es necesario recurrir a María Zambrano, quien hace un importante despliegue de esta figura en su libro *Filosofía y poesía* (2016). A grandes rasgos, Zambrano escribe que el lenguaje sostiene la experiencia humana. El poeta, en lugar de preguntarse, se embriaga con la belleza de la flor. No busca la verdad, sino que expresa, con la lealtad que el lenguaje le confiere, la naturaleza fundamental de las cosas, el significado que él percibe con sus sentidos, y les concede un espacio. El lenguaje es el medio por el que la verdad, concebida desde la subjetividad del poeta, se manifiesta.

En cuanto a la derrota, plantea que esta característica en la poesía se instala frente a la imposibilidad de retener el instante, por lo que el poeta de la derrota buscará la forma

¹ Tzantzismo: movimiento cultural interdisciplinario que surgió en la década de los sesenta en Ecuador, fundado por los artistas Marco Muñoz y Ulises Estrella. El movimiento fue una reacción contra lo que sus miembros percibían como una degradación y gentrificación de Ecuador. (Tzantzismo 2021, párr. 1).

de resistir ante la muerte del poema, lucha por mantener viva la palabra. Su resistencia es la búsqueda de la idea, del tema, el motivo, la metáfora, la obsesión en su escritura, hacia el encuentro con el lenguaje, que servirá como puente subjetivo, para trascender la fugacidad del tiempo y las limitaciones del significado.

El poeta de la derrota resiste en la acción de escribir para evitar que cualquier eventualidad del mundo circundante, pueda deshacer la simbiosis de la pluma con su mano. Él escenifica esa derrota en su experiencia poética, da la sensación de que el mundo ante sus ojos se desarma y debe rearmarlo de manera distinta. Por eso, la palabra se pone a su disposición, para encontrar, cada vez, su lugar en el poema y le brinda la posibilidad de crear una cápsula del tiempo para la memoria. Esta resistencia en que el poeta usa la escritura como herramienta, lo sostiene ante un mundo que amenaza con derrumbarlo.

Además de la palabra, se hace útil pensar también en su contrapunto, el silencio. Si se habla aquí del tiempo de vida del poema, entonces el silencio vendría a ser el momento previo a la palabra, una suspensión, que da la sensación de obra inacabada, porque queda el rezago de lo no dicho en la memoria. La suspensión, seña latente irresoluta, que provoca el silencio, resulta un arma útil para evitar que el poema llegue a su propia muerte, dándole al escritor la sensación de inmortalizar su acto, evadiendo su derrota.

Aquí, cabe el análisis de lo que implica el silencio dentro del poema en particular. ¿Su misión, directa o indirectamente, sería la de traer a escena el signo de una ausencia o de una duda sin respuesta? Tal vez incluso, el silencio allí funcione como un reflejo de una sociedad que reprime o controla. Ya que las poetas a analizar en este trabajo de investigación son del género mujer, podría pensarse que el silencio en su poesía funciona como un acto político, un lugar de enunciación que legitima la denuncia del silenciamiento a propósito del género. De ser este el caso que se presente en los poemas, me permito entonces construir un puente directo entre autora y mujer, poniendo el asunto del género en una posición de relevancia para la escritura. Con respecto a esto, Nelly Richard en *¿Tiene sexo la escritura?* (1994), un texto dedicado a definir lo *femenino* en la escritura, habla del “poder central” (la hegemonía de lo masculino en la cultura), que de muchas maneras ha sido cuestionado en un intento por romper la hegemonía signada por lo masculino. Richard cita a Eltit:

La opinión de Diamela Eltit: “Si lo femenino es aquello oprimido por el poder central, tanto en los niveles de lo real como en los planos simbólicos, es viable acudir a la materialidad de una metáfora y ampliar la categoría de géneros para nombrar lo *femenino*

a todos aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantengan los signos de una crisis.” (Eltit 1985 citada en Richard 1994, 56)

Y es probable que el signo de crisis del que habla Eltit se refuerce a través del silencio en la poesía.

Así, tanto en la palabra como en el silencio, la derrota tiene su espacio de expresión y supervivencia. Sus señas se encuentran en las aliteraciones, las pausas, los encabalgamientos, el tono del hablante, las imágenes que expresan vacío, angustia, desesperanza, desolación, ante la realidad del mundo que el poeta enfrenta con la palabra como su arma fundamental. La poesía de la derrota representa una visión relacionada con la experiencia de lo cotidiano. Es probable que se anuncie a través del tono melancólico del que puede constar el poema, versos próximos a la resignación, a la desesperanza.

Aquí, existe una correlación intrínseca entre la angustia derivada de la fugacidad del instante y la persistencia del dolor en el contenido poético. Esta dinámica sugiere que el poeta, al plasmar repetidamente el dolor, la desesperanza y la desolación, busca una forma de liberación catártica a través de la escritura. La pregunta que surge es: ¿por qué el poeta no quiere que el poema concluya? ¿por qué se resiste a la extinción de su dolor? Se argumenta que, al finalizar la composición, las emociones dolorosas persisten latentes, exigiendo una representación continua en el lenguaje. La retención del instante se convierte en una estrategia para diferir el retorno a la búsqueda de nuevas formas para representar del dolor, es decir, la necesidad de una escritura reiterada.

En este sentido, la escritura se erige como una condena y, simultáneamente, como una liberación: un intento de verbalizar la experiencia, consciente de la ineficacia del lenguaje para abarcarla plenamente. La suspensión del poema, la resistencia a su conclusión genera la ilusión de un presente continuo, evadiendo un inevitable futuro que exige la repetición. Por este motivo, la derrota no se concibe como un estado final, sino como un proceso dinámico de resignificación.

Además, no siempre se inscribe en sentimientos de un talante trágico. Se encuentra también, de manera general, un espectro de emociones y temáticas como el humor, la ironía, el sarcasmo, la enfermedad, el desamor, entre otros, que se enmarcan en el motivo desde la perspectiva que aquí se toma. Desde lo que cada escritura propone, el motivo de la derrota toma su espacio en el poema, valiéndose de sus diferentes intermediarios, que son las palabras que se emplean para descubrir diferentes formas de contar el mundo.

Lo que destaca dentro de este trabajo de investigación, es la perspectiva de género que se ha adoptado como una posición casi política ante un panorama literario

mayormente dominado por el género masculino. Ejemplo de esto son movimientos literarios como el Boom a nivel Latinoamericano, o el Tzantzismo en Ecuador. Esto no significa que la tesis se centre en buscar las diferencias que el género denota, sino que se ha optado por centrar la investigación en una de aquellas entidades que han sido desplazadas del foco de la Historia.

A través de un análisis de la obra poética de las tres autoras escogidas para esta investigación, se busca crear paralelismos. Se establecen los puntos de encuentro y desencuentro de la poesía, como la común búsqueda por autodefinirse, la niñez y la imaginación como un espacio de resistencia ante la adversidad y el dolor. La oscuridad como el espacio que obliga a verse a uno mismo desde adentro, y se descubren los límites y las libertades a las que su escritura se sujetó. Destaca en este contacto, el desencanto amoroso, la conciencia de la muerte, los intentos por darle un sentido a la vida y la intención de autodefinirse, en un espacio que fluctúa. Así, se busca comprender cómo se presenta la derrota, hilo conductor de lectura, y cómo estas autoras, desde sus particulares estéticas y temáticas, la confrontan.

De manera general, se plantea que la escritura poética de la derrota funciona como un acto de resistencia ante las adversidades que enfrenta la mujer poeta, y como una búsqueda de la identidad, lo que permite a las poetas explorar a profundidad aquellas partes de sí mismas que eligen para escribir. Este trabajo de investigación sugiere que la escritura funciona como ancla para la mujer poeta, para sostenerse en la vida y alejarse de la muerte, del rechazo, de la marginalidad, para resignificarse y encontrar nuevas formas de componer su retrato. Lo que quiere decir que es el arma de resistencia para los seres derrotados, los que han sido puestos en el espacio del olvido y el silencio, los condenados a ser ceniza.

Capítulo primero

El motivo de la derrota en la poesía latinoamericana escrita por mujeres durante la segunda mitad del siglo XX

La poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX se levanta como un testimonio de los cambios que formaron la historia del continente, los cuales se originaron, a grandes rasgos, en ámbitos como el cultural, económico, político y social.² A través de una diversidad de factores coyunturales, los poetas no solo encontraron en la escritura un camino para reflejar la realidad latinoamericana, sino también un espacio para explorar y pensar la identidad, la memoria y la experiencia humana, eco de las complejidades sociales, políticas y culturales que afectan tanto a la colectividad como al individuo.

En este primer capítulo, se hará una breve exploración del contexto poético latinoamericano relacionado con el motivo de la derrota, bajo el signo del género femenino. Con este abordaje se busca demostrar cómo se articulan y se reflejan, en la segunda mitad del s. XX, tanto los conflictos colectivos de un subcontinente en constante cambio, como las luchas personales de la mujer poeta ante su escritura.

1. América Latina y la figura de la mujer en la segunda mitad del siglo XX

Dado que en este trabajo de investigación se analizará la obra de tres poetas mujeres: Ana María Iza, Idea Vilariño y Blanca Varela, resulta pertinente hacer un recorrido sobre la participación de la mujer como ente social y después, desde su papel de escritora. A partir de la crítica literaria feminista que busca caracterizar y legitimar el discurso femenino, desmontando el antecedente de un discurso universalista patriarcal, la perspectiva de género ha permitido visibilizar la experiencia vital de la mujer como

² Los cambios en Latinoamérica surgieron a partir de las condiciones a las que se enfrentaba el continente: En el ámbito cultural, estaba sujeto a imposiciones por parte de potencias extranjeras y con tensiones que convivían con procesos de autoafirmación. En el ámbito económico se enfrentaba al desarrollo y la implementación del sistema neoliberal, lo que afectó la construcción de identidades y el manejo equitativo de recursos monetarios. En el ámbito político surgieron cambios debido a los golpes de estado que sufrieron algunos países a través de las dictaduras militares como la que se impuso, por ejemplo, en Chile (1973-1990) o la de Argentina (1976-1983), y la represión extendida en las calles de las ciudades de varios países latinoamericanos bajo el mando de un estado de violencia. Por último, en el ámbito social, aspectos como la discriminación, la opresión de género y la exclusión.

escritora tanto dentro como fuera de la obra. En la presente investigación, lo que interesa es la experiencia y perspectiva de la mujer poeta, es decir, de qué manera vive y comprende el mundo mientras lo plasma en su escritura. Por ello, la revisión del contexto histórico se escoge aquí como un método para explorar la poesía en la segunda mitad del siglo XX.

Según Cinthia Rodríguez Toledo (2013), desde los años cincuenta, América Latina estuvo marcada por una compleja dinámica política en la que existía división entre democracia y autoritarismo, lo que generó dos bloques políticos. La consecuencia fue la prolongada crisis que experimentó América Latina debido, en gran parte, a las dictaduras militares que surgieron en algunos países de la región y a su dependencia de países extranjeros que, si bien aumentó la producción de bienes y el flujo económico, también, debido a una repartición desigual, provocó pobreza en varios sectores sociales.³

En medio de políticas reformistas, revoluciones y dictaduras, Latinoamérica se mostró resuelta a una resistencia activa e insumisa a las directivas pautas de la mentalidad colonialista, ello conflujo en el arte, donde surgieron nuevas expresiones en las diferentes disciplinas. Particularmente, en las letras latinoamericanas, tal fenómeno se manifestó de la forma en que los artistas reinterpretaban el mundo, desde adentro hacia afuera, desde la internalización de la palabra hacia la exteriorización de ésta cargada de la experiencia propia y la colectiva.⁴ Hubo una pronunciada renovación estética y temática, lo cual implicaba una recomposición de las nociones del *yo* desde sus diversas perspectivas y lugares de búsqueda.⁵

En esta transición, ciertos contenidos hubieron de ser reescritos con el retrato de una América Latina que, para redefinirse, debía atender a su realidad en crisis. En la poesía hubo una ruptura: “Se produjo el énfasis de la autorreferencialidad del lenguaje” y “se estableció una diferencia entre el sí mismo y la realidad” (Soní 2007, 187). Escribe

³ Sectores como la clase trabajadora, la clase media y los más desfavorecidos (desempleados, trabajadores precarios, inmigrantes en situación irregular, personas sin hogar, entre otros).

⁴ La poesía transita desde lo externo hasta lo íntimo, estableciendo un puente entre la realidad exterior y la experiencia personal del poeta. Esta es una necesidad, un acontecimiento que da paso a relatar más que un momento histórico, una subjetividad correspondiente, particular. Así, un poema tiene un valor que trasciende lo social pues la construcción del verso, si bien colinda con estructuras sociales (de poder, jerarquía, estatus, históricas, etc.), nace de una subjetividad. Es a través de las palabras que se logra esta conexión, transformando los eventos del mundo en una expresión íntima y subjetiva. Es en este sentido que, en medio de este universo, la poesía se convierte en un acto de introspección que es a la vez una de diálogo con el exterior, un reflejar para éste la agitación y el desespero del entorno desde un refugio propio y seguro.

⁵ Esta renovación, venía fraguándose con la influencia del modernismo y se manifestó en la renovación del lenguaje poético, el énfasis en la individualidad, el compromiso social y político, y la búsqueda de la identidad latinoamericana.

Rodríguez en su artículo “La Galaxia poética Latinoamericana” (2002): “Del mismo modo que lo hace la galaxia astronómica, la poesía latinoamericana se expande velozmente hacia los bordes. Ella se aleja, cada vez más, del centro⁶ de la revolución, del centro de la lengua, de la ética, la erótica y la religión” (Rodríguez 2002). Rodríguez habla de una poesía que se aleja de las antiguas formas de componer poesía, permitiéndose ser atravesada por los acontecimientos circundantes del presente, en un continente sumido en crisis. Esta poesía de los bordes que menciona Rodríguez habla de una resistencia interna e individual en la que el poeta evita perder esa especie de bastón subjetivo ante una vida difícil de ser vivida. Ejemplo de estas nuevas búsquedas es la que Rodríguez (2002) menciona: La poesía “lárica”⁷ o de los lares, término que le da Tellier a su propia poesía,⁸ en la que “se produce una deflación del lenguaje, una inclinación por la economía verbal” (Rodríguez 2002, 93) y también por abandonar la formalidad en la palabra. “Funcionan ahora tecnologías de destrucción antes que de construcción; pareciera que la idea es: destruye tu yo fijo, molar, para conseguir lo único estimable: identidades oscilantes, pasajeras, yoes en fuga. Caso ejemplar fue el de la argentina Alejandra Pizarnik, oscilación, fuga y muerte.” (Rodríguez 2002, 92)

Ante esta coyuntura, entre los años cincuenta y setenta, la figura de la mujer tomó fuerza a través del movimiento feminista, y tuvo su auge en varias partes del mundo occidental, fenómeno denominado la “segunda Ola Feminista”. Así, sobre el camino que se había abierto “para que las mujeres participen activamente en la política y en la vida civil”, se instauró el sufragio femenino en países como Bolivia, Chile y Argentina. Nuria Varela, autora de *La cuarta ola* (2019), se refiere hoy en día, a la importancia que ha cobrado no solo la exposición teórica del feminismo, sino también, el movimiento feminista a través del tiempo. Ella escribe:

Si hay un aspecto que sobresale por encima de todos los demás en estos últimos años es la rotunda ruptura del silencio de las mujeres en todo el mundo. Nosotras, las de siempre, ya no somos las mismas, porque somos más, muchas más (...); porque nuestro cansancio y nuestro hartazgo son un capital político insobornable y porque hemos trabajado lo suficiente como para argumentar con contundencia que el modelo político, económico,

⁶ El “centro” al que se refiere Rodríguez, es el que contenía lo previamente estructurado, el lugar seguro de escritura.

⁷ Es decir, del origen o de la frontera, corresponde a la ética y estética que fundó Jorge Teillier y que transmitió en toda su obra. Jorge Teillier hace hincapié en la búsqueda de los valores del paisaje, de la aldea y de la provincia, donde confluyen imágenes nostálgicas de la infancia perdida y de la naturaleza primigenia del mito” (Teillier 2024).

⁸ Esta forma de entender y crear la poesía se caracteriza por la vuelta hacia el pasado, a un paraíso perdido en el cual lo cotidiano y lo amable contrastan con la modernidad imperante en la época

social y cultural de la supremacía masculina, blanca y occidental no es sostenible. (Varela 2019, 4)

En la cita previa se condensan las condiciones que han marcado las últimas décadas, especialmente en el ámbito de los movimientos feministas: la ruptura del silencio o la creciente visibilización de las mujeres y sus experiencias; el cuestionamiento del modelo cultural, social y político dominante; el proceso de aprender de una historia marcada por la subyugación y la dominación externa; el agotamiento ante la desigualdad social y política entre hombres y mujeres.

Durante las dictaduras latinoamericanas hubo una fuerte participación de mujeres, sobre todo en las de Chile y Argentina. Muchos movimientos se consolidaron tras su pertenencia a la resistencia frente al régimen dictatorial. En esos años, en Argentina, la celebración del Día Internacional de la Mujer era un acto político y era también parte de las demás manifestaciones contra la dictadura, mediante el aporte de la actividad social, intelectual y política femenina, a la meta colectiva de pelear por la democracia. Por otro lado, con el objetivo de resaltar la importancia del discurso del género femenino, se llevó a cabo, en Santiago de Chile, en 1987, el Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, acto que provocó una doble ruptura del silencio de esos años: por un lado, el silencio femenino histórico; por otro, el silencio de quienes escribían en plena dictadura militar.

Es así cómo, en el contexto de la segunda ola feminista, se hizo posible la creación de un espacio destinado a la discusión acerca de ser mujer latinoamericana en medio de un sistema fundado en un modelo androcéntrico.⁹ Menciona Nelly Richard en *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico* (2007), que la mujer pudo apropiarse de la calle, un territorio considerado masculino por ser de trabajo, fuerza y lucha. Es entonces que la mujer deja de ser parte sólo del espacio privado, familiar y fraternal, para ocupar el espacio público. Pronto, el movimiento de mujeres en América Latina se centró en luchas comunitarias y populares, abordando intersecciones que se formaban con el género como la raza, la etnia y la ruralidad.

Bajo el régimen militar, en los años ochenta, el feminismo chileno acompañó los movimientos de mujeres que actuaban como plataforma de reivindicaciones antidictatoriales. Las mujeres que se encontraban entonces ligadas a diversos movimientos sociales usaron la conciencia de género para interpelar a la política y

⁹ Este levantamiento de mujeres desde distintas partes y diversos contextos de experiencia, que de forma individual buscaban llevar la discusión sobre el género desde el espacio íntimo al político, hizo que se realizara la primera Conferencia Mundial sobre la situación de la mujer convocada por las Naciones Unidas en 1975.

reconceptualizar lo político, mediante una labor teórica que provenía básicamente del ámbito de las ciencias sociales. (Richard 2007, 186)

1.1. Ser mujer y poeta en la segunda mitad del siglo XX

La exploración de la poesía escrita por mujeres no solo enriquece la comprensión de sus obras, sino que también da luces sobre los contextos socioculturales y experiencias individuales de las poetas, tomando en cuenta que a partir de la experiencia se construye el conocimiento, lo que promueve, como escribe Castellanos, “la igualdad, el reconocimiento y la búsqueda de justicia”. Al mismo tiempo, brinda una comprensión completa de la obra desarticulando estereotipos como, continua Castellanos, “la niña desvalida, la solterona vencida, la adolescente encerrada, la esposa defraudada” (Castellanos 2005, 9).

Dentro de la crítica, se ha dado la marginación histórica de voces de mujeres, tanto dentro de la literatura y la cultura, como dentro de la academia. En esta investigación, el objetivo principal de una lectura con perspectiva crítica sobre la producción de mujeres poetas, es la búsqueda por recuperar discursos y dar valor a sus contribuciones literarias. En el presente apartado se recurre a herramientas de la crítica literaria feminista de los últimos años y sus aportes en la comprensión del ser escritora.

1.1.1. La literatura latinoamericana desde una perspectiva de género

Previo al desarrollo de este apartado, es necesario apuntar la definición que aquí se le da al concepto *cultura*, a partir de la sociología. La cultura se entiende como el conjunto de normas y significados que orientan la forma en que una sociedad se comporta, misma que incide plenamente en la formación de la identidad social.

Ahora, es relevante poner en cuestión los espacios literarios, pues la cultura, en su acepción sociológica¹⁰, en el siglo XX, mantenía una marcada diferencia en cuanto a la figura del escritor frente a la figura de la escritora, imágenes modélicas que más bien se construyeron en una suerte de oposición, partes polares de una antonimia entre lo superior (hombre) frente a lo inferior (mujer). Para Rosario Castellanos la cultura es plenamente masculina. Escribe en *Sobre cultura femenina* (2005): “El mundo que para mí está cerrado, tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos del sexo masculino.

¹⁰ En el contexto de esta investigación, el término *Cultura* se refiere a la suma de conocimientos compartidos por una sociedad.

Ellos se llaman a sí mismos hombres, y humanidad a la facultad de residir en el mundo de la cultura" (Castellanos 2005, 22). La escritora alude a la formación de una cultura como un espacio de poder,¹¹ dominado por el género masculino, una hegemonía que dicta qué cabe dentro de una sociedad para formar su identidad, y qué se excluye. Para Castellanos, en este espacio de poder, las mujeres no se toman en cuenta como entes que merecen una representación legítima.

Si una de las funciones de la literatura es reflejar los contextos en que se escribe, los ejes temáticos de las obras del Cono Sur escritas por mujeres de distinta autoría, en muchos casos, resultan comunes, ya que se encuentran sujetos a la experiencia de género: el intento por definir un modo de habitar el mundo o la búsqueda de un lugar propio; el cuestionamiento del cuerpo y de lo que representa en el imaginario social y cultural; la opresión que ha impedido una libre expresión de deseos e inquietudes; la resistencia ante una cultura regida por el imaginario masculino.

Según Daniela Cano, quien escribe el prólogo de *Sobre cultura femenina* (Castellanos 2005), la mayor preocupación de la reflexión feminista de Castellanos es la casi nula autoridad intelectual que se les concede a las mujeres y los pormenores que enfrentan para ser definidas como sujetos creadores de arte. La visibilización de las barreras que enfrentan las mujeres para alcanzar la autoridad intelectual y el reconocimiento como creadoras de arte, como señala Cano, se entrelaza con la división histórica en la poesía, donde los hombres estaban consagrados como creadores y las mujeres ocupaban el papel de musas para la inspiración. Esta dualidad, no solo pone de manifiesto una injusticia en el ámbito poético, sino que también muestra cómo el sistema social y cultural ha operado para limitar el acceso de las mujeres, perpetuando una visión androcéntrica del arte y la literatura. Ante esto, Joanna Russ cita a Adrienne Rich:

Se daba por hecho que los hombres escribían poemas y las mujeres [...] los habitaban. Estas mujeres casi siempre eran bellas, pero se encontraban bajo amenaza de perder su belleza, de perder su juventud. [...]. O eran bellas y morían jóvenes [...]. O bien [...] eran crueles [...] y el poema es una reprobación porque se habían negado a ser el antojo del poeta. [...] la chica o la mujer que pretende escribir es especialmente susceptible al lenguaje". (Russ 1983, 31)

En la poesía, las mujeres eran representadas como seres pasivos, objetos de deseo y admiración, más que como sujetos activos con sus propias voces y experiencias. Así, se

¹¹ La cultura occidental ha sido construida sobre un sesgo androcéntrico, que privilegia la perspectiva masculina y devalúa la femenina. Esto se refleja en la forma en que se canoniza el arte y el conocimiento. Las obras de las mujeres suelen ser relegadas, consideradas como "arte femenino" o "literatura femenina", lo que las separa del canon principal y las despoja de su universalidad.

le confería mayor importancia a su belleza física, haciendo que otros aspectos que la conforman, como su experiencia personal, su forma particular de ver el mundo y sus conocimientos, no tuvieran relevancia en la construcción masculina de su figura. En consecuencia, se creaba una mujer etérea, un modelo sin detalle, sujeto a una visión determinista y sentenciosa. A través de este tipo de escritura, como parte del texto artístico, el hombre daba forma a la cultura.

Por ello, en los años ochenta, el Primer Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana (1987)¹² se realizó con el objetivo de brindar un espacio de manifestación a aquellas voces que estaban siendo desplazadas de la historia cultural. Ese fue el incentivo para crear un contra discurso, así se escribiría la cultura con otra narrativa, desde el lado que había sido gravemente silenciado.

Generalmente, las mujeres, en su papel de escritoras, han sido relegadas e infantilizadas a través de los siglos. Entonces, el sexismio en la literatura es una evidencia de cómo se cuenta la historia. Basta prestar atención al lenguaje para discutir el rol de la mujer como sujeto en la sociedad, en la historia, en el mismo lenguaje y en la cultura. Para Lola Luna (1996), idea que comparte con Castellanos, la mujer como sujeto no existe dentro de la cultura, puesto que no forma parte de un lenguaje universal, sino de una minoría, una excepción, una diferencia que, en este caso, la pone por debajo de la norma, para la que “la mujer es inferior al hombre” (Luna 1996, 42), de esto se deduce que la mujer no puede ser la autora de una obra.

Ante lo precedente, la escritora, no solo escribe por una necesidad de manifestar, sino también por los factores que la forman como sujeto – en este caso sin identidad puesto que no existe en el lenguaje oficial–. Si situamos el discurso de las mujeres como foráneo con respecto a la posición androcéntrica que construye la historia de la Literatura, es necesario reterritorializarlo, para articular su propia existencia y legitimarla, y que no solo esté allí para nombrar una oposición, una excepción, ante lo masculino. En este sentido, el discurso de mujeres escritoras se torna político ya que, como menciona Cecilia Secreto, citada dentro de *Escritura femenina. un recorrido por la crítica literaria feminista* (2017) de Marcela González-Barrientos, tanto el discurso literario como el femenino “constituyen un espacio de poder desde el cual transformar las prácticas

¹² Congreso que reagrupaba -metafóricamente- “bajo la designación de ‘lo femenino’ diferentes marginalidades contestatarias o disidentes que compartían su gesto de impugnación de los códigos autoritarios”. (Richard 1996, 225)

sociales" (González 2017, 3). La escritura de mujeres resulta en una práctica subversiva, en la búsqueda de un lenguaje propio.

Ahora, surge la pregunta: ¿Qué caracteriza a este nuevo discurso? Lola Luna enfatiza en que, para comprender el discurso de mujeres, es necesario alejarse de lo ya conocido, e iniciar nuevas exploraciones en busca de una identidad propia. En las narrativas de mujeres, se ha podido evidenciar cómo a lo largo de la historia literaria de las últimas décadas, la escritura de mujeres y la construcción de personajes mujeres han ido tomando un lugar dentro de un espacio crítico, ejemplo de ello son escritoras como Diamela Eltit, Gioconda Belli, Isabel Allende o Laura Esquivel.

Así, para recomponer la figura de la mujer que escribe, se ha hecho indispensable romper con la cultura creada en base a la historicidad del poder del hombre sobre la mujer. En las últimas décadas del siglo XX, las mujeres se apropiaron de la escritura para expresar sus vivencias, desde la memoria, desde sus ideas y desde su conocimiento particular del mundo. La lectura subjetiva del mundo hecha por la mujer ha logrado ampliar las formas en que si figura se concibe. Que la mujer escriba ha significado "poner al centro la historia personal [...] atravesado por las pasiones [...] ver en aquello que ha quedado tan largamente como un 'hoyo negro' el sedimento de una memoria y una cultura aun inexploradas" (González 2017, 4).

Su estudio permite comprender, una experiencia sociohistórica particular y plantear preguntas tal vez antes aún no elaboradas dentro de la literatura: "cómo vivimos, [...] cómo nos han educado a imaginarnos a nosotras mismas [...] cómo el acto mismo de nombrar ha sido hasta ahora una prerrogativa masculina y [...] cómo podemos empezar a ver y a nombrar" (Luna 1996, 22), lo que abre apenas las puertas a la comprensión de la existencia femenina, en una sociedad que se sostiene sobre los cimientos del colonialismo.

Entonces, ser mujer y escritora ha implicado, a fin de cuentas, un proceso de apropiación, y readaptación en algunos casos, del lenguaje: de sus formas simbólicas, y de representar y percibir la vida subjetivamente, aunque no siempre se tematice el género. La escritura de mujeres no se reduce a pensar en cómo son las mujeres, sino que habla de una experiencia humana en su vastedad.

1.1.2. La experiencia de la mujer poeta en América Latina

En América Latina, las escritoras comenzaron a cuestionar, de manera más explícita, el sistema patriarcal en respuesta a su entorno. Autoras como Rosario Castellanos (Méjico), Claribel Alegria (Nicaragua), Elena Poniatowska (Méjico), Luisa Valenzuela (Argentina) e Ileana Espinel (Ecuador), abordaban temas de opresión, identidad femenina, cuerpos y resistencia. Desde la primera línea, en *Mujer que sabe latín* (2003), Rosario Castellanos habla de la genealogía del género femenino y de su forma de estar en el imaginario social. “A lo largo de la historia (la historia es el archivo de los hechos cumplidos por el hombre, y todo lo que queda fuera de él pertenece al reino de la conjectura, de la fábula, de la leyenda, de la mentira) la mujer ha sido, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito.” (Castellanos 1996, 9)

Desde este planteamiento y desde el punto de vista que propone Castellanos, el hombre ha sido quien ha creado las sociedades según factores como el económico, político, cultural y ambiental. A partir de estas construcciones, su figura se ha conformado como la medida de todas las cosas, la voz de la razón y el equilibrio, “la conciencia, la voluntad, el espíritu” (Castellanos 1996, 9). Ante esto, ¿cómo se ha construido la imagen de la mujer en la poesía? Para Rosario Castellanos, “el hombre convierte lo femenino en un receptáculo de estados de ánimo contradictorios y lo coloca en un más allá en que se nos muestra una figura, si bien variable en sus formas, monótona en su significado”. Además, en tal construcción, “la mujer es pasividad inmanente, que es inercia” (Castellanos 1996, 9).

Según el significado que se le ha dado al lugar de las mujeres dentro de las sociedades, cabe preguntarse ¿cuál es su aporte como escritora en el continente Latinoamericano? ¿Qué lugar ha conseguido y en qué condiciones ha podido expresarse? En el año 2009, Carmiña Navia Velasco, escritora y feminista, publicó una antología crítica de escritoras latinoamericanas titulada *Poetas latinoamericanas. Antología crítica*, con el propósito de dar a conocer poetas que han sido invisibilizadas por la crítica literaria. Con respecto a esto, escribe: “En nuestras academias y sociedades se sabe poco de la emoción específicamente femenina y de sus posibles manifestaciones concretas” (Navia 2020, 13). Además, en Latinoamérica, ante la producción de obras literarias, “La afectividad femenina ha sido regulada y ordenada por los varones, e igualmente el estudio de su expresión poética ha estado a cargo de ellos” (Navia 2020, 14). Por ello, motivos

como el de la derrota tienen una relevancia particular en la poesía ya que, como escribe Navia, la emoción y la afectividad de las mujeres, su comprensión filosófica de la existencia humana, están mediadas por su cuerpo, es decir, por su género.

En el caso de las escritoras latinoamericanas, los temas que más se repetían, entre las décadas de los sesenta y ochenta¹³ del pasado siglo, eran: la pregunta por la identidad, la reivindicación de género, el relato de sus historias personales y sus reflexiones filosóficas, encontrándose casi siempre en un espacio indefinido, donde la derrota habitaba como una acompañante más bien vital: “las mujeres hispanoamericanas hayan [han] hecho subversión dentro de su impuesto/supuesto silencio, y construido una irónica y dualista visión de su realidad femenina en los textos que producen” (Rivero 1994, 30).

Debido a que se trata de un género que ha sido relegado históricamente, se ha enfrentado a una derrota constante, vivencia que se verá expresada en sus letras de forma directa o indirecta. De esto se deduce que el hecho de ser mujer convierte a la escritora en una derrotada. La mujer sostiene una pugna contra las ideas masculinas que de ella se han creado, para salir al mundo. ¿Cómo pasan de ser musas, a ocupar un espacio propio? ¿Cómo, hoy en día, llegan a ser conocidas, si la crítica las apartaba del núcleo de los movimientos literarios?

las mujeres no se incluyen en la nómina, ergo no son centrales a la “poesía hispanoamericana después del modernismo”; su obra se percibe como cosa aparte. El rigor crítico que se aplica a la poesía de mujeres abre la manga, en muchos casos, para dar cabida a algunos poetas masculinos que nunca pasarían el escrutinio estético que se emplea en el caso de ellas; las poetas/ “poetisas” son un “afterthought”, un párrafo añadido. (Rivero 1994, 32)

La forma de dar lugar a la historia literaria femenina es abrir canales que amplíen su influencia en la cultura. Aún en busca de ampliar aquel párrafo añadido que conforman las poetas en el presente trabajo de investigación, nombres como Idea Vilariño, Ana María Iza y Blanca Varela toman un lugar central para mostrar cómo en sus obras se manifiesta una derrota inherente a su poesía.

¹³ Los años 60 a 80 fue una importante época para el desarrollo de la escritura literaria latinoamericana puesto que surgieron los escritores del *Boom* literario y también se hizo más frecuente la literatura escrita desde el exilio, condición de la contingencia política y económica sudamericana.

Capítulo segundo

La derrota en tres poetas latinoamericanas

En el presente capítulo se examina la producción poética de tres autoras, Blanca Varela, Ana María Iza e Idea Vilariño, donde la derrota se explora como un motivo poético revelando una búsqueda sobre el arraigado sentido de desesperanza que la caracteriza. Aquí, se delinea un conjunto de conceptos recurrentes que gravitan en torno a la noción de ‘derrota’. Términos como imposibilidad, angustia, y desolación, entre otros, configuran un campo semántico que subyace en las obras, e identifica tal motivo.

La derrota, en el contexto de esta investigación, no refiere a un estado de resignación, sino un intento por no rendirse frente a los obstáculos del mundo, ante lo que la resistencia es la palabra misma, que se expresa a través del amor y el desamor, la enfermedad, el renacimiento de un alma rota, el inconformismo, el sentirse ajeno (extranjero en relación con el espacio, o a la violencia con que el mundo se manifiesta).

Escribe Vilariño: “este amor desgarrado por el mundo / esta diaria constante despedida” (Vilariño 2019, 218). El estudio de la derrota busca contribuir a una comprensión más profunda de cómo estas autoras, representantes de un amplio grupo de poetas latinoamericanos, exploran y resignifican el concepto de la derrota a través de una escritura íntima, arraigada a sus propios deseos e ideas.

1. Blanca Varela

Blanca Varela (Lima 1926 - 2009) fue una poeta peruana reconocida como una de las voces más importantes de la literatura latinoamericana, reconocida de manera tardía por la crítica especializada del siglo XX. Su obra, inmersa en el auge de la vanguardia peruana, la ubica cronológicamente dentro de la Generación del cincuenta,¹⁴ que se

¹⁴ “Una brillante constelación de poetas” que surgió en Perú en 1950 al que pertenecían poetas como: “Jorge Eduardo Eielson (1921), Javier Sologuren (1921), Sebastián Salazar Bondy (1924 – 1962), Washington Delgado (1927) y Carlos German Belli (1927)” (Castañón 2001, 6). La presente lista de nombres aquí citados, extraída de una antología dedicada a Blanca Varela, titulada *Donde todo termina abre las alas*, introducción hecha por Adolfo Castañón en el 2001, da cuenta no solo de la trascendencia de su obra a través de los años, sino también, y este es un detalle importante en la presente investigación, da cuenta de la ausencia de la voz femenina en las letras latinoamericanas de mediados del pasado siglo dentro de una antología relativamente actual. Si bien Blanca Varela pertenece a este grupo, es nombrada única voz femenina que hace una representación de la mujer poeta en los años cincuenta en Perú.

caracterizó por su ruptura con los modelos poéticos tradicionales, la búsqueda de un lenguaje coloquial y directo, y su compromiso con la realidad social y política de su época.

A lo largo de su obra, Varela aborda temas como la angustia por la existencia, la soledad y la desilusión, se encuentra en ella una sensación de pérdida y de la inevitable decadencia que acompaña a la existencia humana. Tras el análisis de su obra y, en particular, de una exploración sobre motivo de la derrota, se hace posible entrever cómo mantiene un diálogo contra las fuerzas que opacan la vida, su invariable opuesto: la muerte, la decadencia.

Adolfo Castañón, quien prologa la poesía reunida de Blanca Varela: *Donde todo termina abre las alas*, escrita en el 2001 y publicada por Galaxia Gutenberg en México, escribe que la poeta guiada por el hartazgo se inclinó “por un reconocimiento de la ineptitud de discurso y de una aguda conciencia de la «palabra fatigada»” (Castañón 2001, 9). En cambio, Ana M. Nadal Quirós, de la Universidad de Salamanca escribe, en su tesis doctoral *La poesía de Blanca Varela: un ascenso hacia lo más profundo* (2016), que la poesía de Varela se caracteriza por su rigor formal, su lucidez crítica y su profunda sensibilidad. “Su estilo se distingue por la auscultación de la realidad con la mayor precisión estética” (Nadal 2016, 20). Es decir, buscaba la exactitud y el poder evocador de las palabras a través de un lenguaje conciso, directo, que evitaba la ornamentación excesiva. A esta característica en su poesía, Paoli la denomina “hipoverbalismo” o “ascetismo estético” (Paoli 1996, 21). Términos que subrayan la deliberada reducción del lenguaje en su obra.

Esta economía expresiva se manifiesta en su estilo minimalista. En su escritura, Varela transmite emociones profundas en pocas palabras, además de una riqueza y profundidad en el uso de los conceptos. Esta economía del lenguaje, característica marca de un estilo que anuncia no estar interesado en la ampulosidad o el hiperrealismo, se convierte también en un reflejo de los temas de vacío y pérdida que habitan su obra. En sus poemas, la derrota no es un resultado de lectura, sino que funciona como una omnipresencia que gravita en torno a la composición poética, algo que existe antes, durante y después de que se libre la batalla del lenguaje sobre el papel. En el universo poético de Varela, la más grande certeza es la inutilidad del esfuerzo humano, puesto que

toda acción humana está condenada a terminar, mientras que toda búsqueda está condenada a su inconclusión.¹⁵

De modo general, Varela utiliza figuras retóricas como metáforas, aliteraciones, antítesis y paradojas a través de una “constelación de imágenes y obsesiones que se conectan entre sí desde el primer momento: la mirada, la noche, el mar, los colores, los animales, la memoria, el tiempo, el cuerpo, la muerte, el vacío intrascendente, la palabra, el silencio” (Nadal 2016, 18). Los temas principales de su poesía son la existencia –su poesía explora la fragilidad de la existencia y la búsqueda de significado en un mundo caótico– y el amor (y el desamor). Más adelante se realiza el análisis de algunos de los fragmentos que componen la poesía de Blanca Varela, con una mayor profundidad.

En cuanto a los conceptos que habitan como pilares, detrás de la poesía, primero Camus y después Varela, desarrollan posiciones similares ante lo absurda que es la búsqueda del sentido. Esta condición, inherente a la vida, hace que el existencialismo que aborda Camus resuene con el de Varela. Para Camus, la existencia, a pesar de ser absurda, merece la pena ser vivida. Camus se pregunta: “¿Es que su absurdidad exige la evasión mediante la esperanza o el suicidio? Esto es lo que se debe poner en claro, averiguar e ilustrar, dejando de lado todo lo demás. ¿Lo Absurdo impone la muerte?” (Camus 1942, 54). El autor, con esta pregunta plantea el cuestionamiento de que la vida, no por no tener sentido, deba ser una experiencia desgarradora, sino más bien, y a pesar de ello, una experiencia enriquecedora. Pues, para Camus, el sinsentido no implica una condenatoria tristeza, sino una condición inevitable sobre la que se vive absurda pero positivamente. Por otro lado, Varela, indaga en la pregunta sobre la existencia, enmarcándolas en versos que lo dotan una profundidad muy distinta. En comparación con el pensamiento de Camus, el de Varela resulta contrario. Se ha hecho un paralelismo entre los dos autores para darle una profundidad mayor a la perspectiva que Varela tiene: su inminente relación con la derrota. En “Ternera acosada por tábanos”:

qué horrible dolor en los ojos
qué agua amarga en la boca
de aquel intolerable mediodía
en que más rápida más lenta
más antigua y oscura que la muerte
a mi lado
coronada de moscas

¹⁵Con la muerte del cuerpo, llega también la muerte de la particular conciencia que se ha autodefinido. Su búsqueda es irrepetible e inhabitable. Con la muerte, la búsqueda humana está condenada a su inconclusión puesto que el ser humano no deja de auto-conocerse nunca.

pasó la vida. (Varela 2021, 82)

Dividimos el fragmento de este poema en tres momentos. El primero, que está compuesto por los primeros dos versos, escoge como vehículo de las palabras, el cuerpo: los ojos, la boca. Como ya se ha dicho antes, una de las obsesiones de Varela, es el cuerpo. Este lenguaje le da la connotación de la experiencia sensorial al poema, misma que sucede por la relación del hablante con el mundo. Empieza con una anáfora: “qué” en el primer verso y “qué” en el segundo, expresan la presencia de algo que insiste a lo que sigue dos imágenes: la primera, el “horrible dolor en los ojos”. La segunda, el “agua amarga en la boca”. Ambas imágenes transmiten una queja adjetivada como amarga, sobre algo que interfiere con el cuerpo y las palabras. Hasta allí, el cuerpo juega el papel fundamental, transmite una apreciación subjetiva, gesto que expresa la individualidad, una soledad.

El siguiente abordaje, la segunda parte del fragmento, después del cuerpo, será el tiempo, enmarcado en una serie de hipérboles, paradojas y comparaciones de la vida como más oscura y antigua que la muerte. El verso “de aquel intolerable mediodía” se convierte en una transición hacia una aceleración en el ritmo del poema. A nivel semántico, el “mediódia”, que es el punto álgido del día, es un momento de crisis “intolerable”. Aquí es cuando los versos se agravan. La queja adquiere una significación de mayor relevancia, da la sensación de irreversibilidad.

La tercera parte en que ha sido dividido este fragmento es cuando el ritmo se acelera, como si nada pudiese detener el malestar del hablante que se expresa. Viene la paradoja temporal “más rápida, más lenta”. El poema toma mayor intensidad con el adverbio “más”, y sus complementos reflejan la confusión y la alteración de la percepción ante la experiencia. Esta parte del poema hace referencia a otra de las obsesiones de Varela: el tiempo, que toma especial protagonismo a medida que los versos avanzan. Finalmente, la vida es comparada con la muerte, con adjetivos en una hipérbole similar a la que antecede: “más antigua y oscura”. Con esta comparación, el hablante engrandece, como un tedio más grave que la muerte, la experiencia de vivir.

El tono deja entrever que el fragmento adquiere intensidad y mayor significancia tras cada verso. Expresa que la experiencia de vivir es desoladora por naturaleza y el ritmo que se acelera en “más rápida/más lenta/más antigua y oscura que la muerte” muestra esa angustia exacerbada. La “corona de moscas” con que está personificada la vida, habla de su inevitable decadencia. Las moscas, símbolos de descomposición, intensifican la sensación de pérdida y de la inevitabilidad sujeta a su paso, rápido y lento, en una paradoja

que hace presente la relatividad del tiempo. Se puede apreciar cómo, a través de la creación de una serie de imágenes, la voz poética insiste en una queja referida a lo efímero de la vida, sujeta al tiempo, el cual se consume sin reparo. Varela “no deja de volcarse una y más veces en la cuestión del lenguaje” (Suárez 2009), usándolo como un recurso para comprender la vida humana desde su vivencia.

Podría decirse que, para Varela, la vida toma sentido en el oficio de la escritura, en retomar la palabra para conectarlo cada vez de una nueva y diferente manera, buscando así las formas de hablar de la misma cosa: la condición efímera tanto de la vida como de su momento de escritura. Modesta Suárez en *Blanca Varela, una poeta vestida de humana* (2009, párr. 14) escribe: “Si una de las búsquedas poéticas está en cómo expresar la humanidad que cada uno lleva en sí, o sea esta parte de ser vivo marcado por su finitud, tal vez la pregunta crucial estriba en cómo hacer para no morir, o para escapar, por un instante, a esta suerte de condena” (Suárez 2009). La respuesta aquí sería, a través de la palabra que limita y también libera. En esta cita, Suárez enfatiza que la poesía busca revelar la esencia humana, a través de la exploración de emociones y experiencias compartidas. La conciencia de la mortalidad es un elemento fundamental de la condición humana y también es un tema recurrente en la poesía, donde funciona como una vía para reinterpretar continuamente la “condena” de la mortalidad. De esta forma, como lo expresa la autora, la poesía representa no solo una de las formas de expresión propias del arte, sino que se convierte en un vehículo que explora la experiencia subjetiva, en este caso, de Varela, que se adhiere a navegar entre las ideas sobre la vida y la muerte.

Dice Adolfo Castaño, “Si la vida es despiadada, el diálogo que se debe sostener con ella no sabría prescindir de esas y otras cualidades afines [...] El poema es el espacio de ese diálogo, el ámbito donde se manifiesta la otra luz del día” (Castaño 2001) a través de las imágenes. La poeta habita y descubre esa vida despiadada, y se enfrenta constantemente a la experiencia de su derrota. Uno de los intereses de Varela, es el tiempo, y el mediodía es el momento culmen entre la mañana y la tarde, un punto de inflexión o de cambio de frecuencia. En este “Mediodía”: “Ni una hoja caerá, / sólo la especie cae, / y el fruto cae envenenado por el aire.” (Varela 2021, 38)

El fragmento nace en el suspenso, el mediodía como un lugar de transición, propicio para la transformación, y esto se muestra en el primer verso. El hablante contribuye a esa suspensión, pero de inmediato anuncia una comparación y esta deshace el misticismo del tiempo detenido. Este gesto del hablante revela algo característico del

estilo de Varela, que es la creación de los contrastes, anunciar el cambio del estado de las cosas. Puede verse el poema como un camino, con las palabras como guías sigilosas.

La primera imagen es la de la contención, una hoja, el individuo, que no desciende, aunque está presto a caer. Entonces, aparece la imagen de la especie que sí cae, la colectividad se enfrenta, efecto de la gravedad, a la ley del descenso. Si tomamos el término “gravedad” con la diversidad de sus significados, el segundo verso suma un peligro, una intensidad, inevitable suceso sujeto a las metamorfosis que son efecto del tiempo. No está lejos esta idea, de las ideas que impregnaba Raúl Zurita en sus versos, un tiempo después de que Varela hiciera sus acotaciones sobre la condición humana. La gravedad de Varela está dada por la condición ineludible de la naturaleza y sus ciclos, mientras que la de Zurita, nace de una violencia contextual. Aunque la manera en que emplean la ley de la caída los aleja, hay una aproximación en su diálogo asincrónico, la fragilidad de la vida humana.

En el último verso un fruto será el que cae, símbolo de aquello que se ha desprendido frustrando su nacimiento. La imagen es de un fruto que se desprende de una rama, como abandonando un cordón umbilical. Pero en el verso, es a causa del aire envenenado que el fruto cae, se trata de una influencia que viene de fuera, una que empuja, azota y quiebra. Este verso se interpreta como una reflexión sobre la condición humana, sobre nuestra vulnerabilidad ante el mundo y nuestra supervivencia en la hostilidad del suelo frío, nuevo hogar para el fruto expulsado de su origen, su rama/madre.

La periferia de Blanca Varela se caracteriza por una profunda desolación y pesimismo, producto de la opresión política, la violencia social y la falta de esperanza en el futuro.¹⁶ Inmersa en este medio, la poeta desarrolla una complicidad entre la palabra y la existencia, ambas se entrelazan. En este contexto y durante su estadía en París, como ya se ha dicho antes, Varela fue influenciada por el existencialismo, su obra refleja a menudo la idea de que la vida humana carece de sentido por naturaleza, aporte similar al de Sartre, conducido por su propia *Náusea* (1938), provocada por el sinsentido de la vida.

¹⁶ Una de las razones de la omnipresencia de la derrota en la poesía de Varela es su perspectiva sobre la vida vista desde un lente filosófico. El contexto de su desarrollo poético era la Guerra Fría (1947), suceso del que fue precedente la Segunda Guerra Mundial. En Europa se vivía el desconsuelo de las pérdidas que dejó la guerra, la consecuencia fue un sacudón en los valores nacionales y también en los individuales, la pregunta del sentido de la vida fue puesta en común por escritores existencialistas como Camus y Sartre. La crisis europea tuvo repercusiones especialmente en la región latinoamericana debido a la influencia que tenían sobre esta las grandes potencias, generando una inestabilidad política en muchos países, incluyendo Perú donde se instalaba la dictadura (de 1948 a 1956) con el General Manuel Arturo Odría tomando el mando del país en medio de un creciente proceso de urbanización. Precisamente a mediados de siglo se ubica a Blanca Varela gracias al legado de su trabajo poético. Es un año de coyuntura, puesto que marca justo la mitad de un siglo desafiante y significativo.

La característica existencialista se ve retratada en mucho de sus versos, que surgen a partir de su experiencia en Europa. “El capitán”: “Esta muerte duradera es el botín de la batalla, el recuerdo para la soledad del próximo viaje. Estamos confrontados, nuestro odio recién sembrado es nuestro ideal. Con la muerte al alcance de los labios crecemos vertiginosamente como una leyenda para los ausentes” (Varela 2021, 57). La muerte es el contrincante de la vida y de la experiencia propia, y el tiempo es el canal que nos guía hacia ella. Quedaremos en las palabras, como “leyendas”, hasta que quienes nos recuerdan también se vayan. Es eso lo que Varela expresa en la reciente cita, y no lo hace pasivamente, lo hace en tono de guerra, como si buscara una confrontación honesta y sin reparos con los finales.

1.1. La derrota y el existencialismo en la poesía de Blanca Varela

En su poesía, Varela se centra en la transmisión de imágenes que ilustran emociones profundas. De esta manera, llega a los lugares más elevados de la filosofía. En su poesía, tiene como ejes centrales: “El cuerpo, como espacio para la gestación (cuerpo materno) y el deterioro; la conciencia respecto a la contingencia del ser y la consecuente imprecación a la divinidad (o a su ausencia); la muerte, incesantemente descrita, enfrentada y hasta engalanada con una actitud despiadadamente lúcida y serenamente resignada a un tiempo.” (Drayfus y Santisteban 2007)

Varela cuestiona el absurdo¹⁷ de la vida, la inevitabilidad del sufrimiento y la existencia humana. Por esto, para explorar el tema de la derrota en la poesía de Blanca Varela con mayor profundidad, ha sido esencial ubicar su obra en el contexto de la poesía existencialista. En “A media voz”, la voz lírica enuncia:

acepto el duelo y la fiesta
 no he llegado
 no llegaré jamás
 en el centro de todo
 está el poema intacto
 sol ineludible
 noche sin volver la cabeza (Varela 2021, 102)

Podría pensarse que Varela ve la vida como un campo de batalla en que la victoria es desesperanzadora, por ello, entiende que la forma de pausar el tiempo es no llegar al

¹⁷ El absurdo, concepto articulado por Albert Camus, sugiere que los seres humanos están en una lucha constante por encontrar sentido en un universo que está inherentemente desprovisto del mismo.

final del sendero vital a prisa, sino del modo opuesto, vale detener el paso. Su contemplación sería una forma de pasmar el tiempo. Aquí, no solo manifiesta que, en su tránsito, ella prefiere aceptar el espectáculo que pasa ante sus ojos, sino que también el ritmo del poema contribuye a su pausa, como si la voz poética nos encaminara a estar, permanecer. Ser presente es una manera de detener el tiempo. En este fragmento se hace visible la aceptación de la fragilidad del presente en el camino, y de la existencia. La derrota no se refiere a una pérdida, sino a un entendimiento sobre la disolución de las cosas y sobre la quietud. Tal vez, en este sentido, la derrota es un espacio donde se viven las transiciones. El espacio que media entre una y otra acción, que podría llamarse quietud, está lleno de silencios y de atención plena. En ese espacio habita el poema y desde allí se construye.

Si bien en la repetición hace un énfasis en la resignación, también es cierto que “acepto el duelo y la fiesta” sugiere que, a pesar de los finales, hay un gozo en la experiencia misma de vivir.¹⁸ He allí la forma en que la derrotada resiste. Además, el verso “poema intacto” da a entender que la creación poética es también una forma de resistir, puesto que, ante todo, la palabra escrita insiste en permanecer como una seña de lo perdurable, en contraposición con lo efímero.

Aún en “Destiempo”, la individualidad, la fragilidad y la búsqueda de sentido siguen siendo ejes centrales.

VI

Tú no eres sino una pálida burbuja
navegando al golpe del aliento,
un negro trino,
el sol que sale en el centro del pecho
en mitad de la calle,
un silencio en la música dura
de la ciudad sin límites. (Varela 2021, 89)

La imagen de la “pálida burbuja” habla de un cuerpo lleno de aire, un espacio aparentemente vacío. También evoca la fragilidad de la existencia, puesto que la burbuja es susceptible a reventarse espontáneamente. Ella está “navegando”, en el curso de una acción indefinida, esto sugiere que el ser está sujeto, en cierta medida, al azar, puesto que navegar es cohabitar con la enorme fuerza del agua oceánica, capaz de guiar y llevarse todo cuerpo. Habitar con el mar, es interpretar y entender su lenguaje, encontrar, con suerte, indulgencia en la corriente. Este es el mundo sobre el que el cuerpo ha sido

¹⁸ Camus plantea vivir el absurdo de la vida desde esta misma perspectiva.

arrojado. Después está el “golpe del aliento”. Aquí la voz poética legitima la unicidad de este cuerpo susceptible y vacío, y sugiere que los humanos tienen injerencia sobre una pequeña porción de su destino. El cuerpo habita en su lugar de arrojo y su aliento es signo de vida, una fuerza mínima que se contrapone a la del mar y que, como el aleteo de una mariposa, es capaz de generar efectos.

En el tercer verso, la voz poética habla del trino que podría ser interpretado como la trinidad (padre, hijo y espíritu), el triángulo poderoso que sostiene algo dentro. Estas dos imágenes son comparadas con el destinatario implícito el poema, ese “tú”, del que asumimos que es un cuerpo humano. Por otro lado, el adjetivo “negro”, hace referencia a algo oscuro o, más profundamente, algo no revelado, una incógnita. Este negro conforma este cuerpo lleno de aire, este cuerpo que por el trino se ha sacralizado.

Tenemos entonces un espacio vacío que en el cuarto verso despierta como un sol, una luz que alumbra el centro negro del espacio, que ya no es una pálida burbuja, sino un pecho. Este centro parece ser el lugar donde arde la vida, de donde sale el aliento, la luz como única señal en la mitad del pecho y de una calle. A partir de la “calle”, el cuerpo ya no es una formación vacía, sino el contenedor de un hilo que interconecta sus partes. Escribe Varela en el poema revisado anteriormente, “en el centro de todo está el poema”. Esto quiere decir que en mitad de la nada hay una esencia, una luz que arde de vida y, por ende, de lenguaje.

La individualidad se manifiesta en “un silencio en la música dura/ de la ciudad sin límites”. ¿Qué es ser un silencio? ¿Qué se siente cuando la música se detiene un instante? Se produce suspense. Que haya un silencio en medio, es como si hubiese un congelamiento, una pausa marcada que deja entrever su esencial singularidad y se destaca brevemente, es decir, existe. La voz poética menciona que el ser es también ese silencio, que al igual que en la música, está cargado de razones y, además, es una incógnita. Pero en el último verso, la ciudad lo rebate con su ruido que se desborda. En resumen, Fuera del cuerpo existe el barroquismo y el ruido, ante eso el ser es un silencio, la excepción, la pausa. Se señalan, a través de las imágenes, la soledad y la angustia que acompañan a la existencia humana como una llama aislada que arde en el centro del desorden.

Académicos como Cristina Fernández Cubas, señalan que “la voz poética de Varela está marcada por una confrontación implacable con la nada, donde la derrota es un preludio más que una consecuencia” (Cubas 2007, 45). El compromiso de Varela con el existencialismo es fundamental para comprender la omnipresencia de la derrota en su obra. A medida que profundiza en la falta de sentido de la existencia, sus poemas

encuentran en la vida un esfuerzo inútil. Esto es particularmente evidente en uno de los fragmentos de “Dama de blanco”, donde el concepto de derrota se entrelaza con el absurdo: “Los extremos del alma se tocan / se cierran se oye girar la tierra / ese ruido sin luz / arena ciega golpeándonos”. (Varela 2001, 106)

El fragmento ilustra la profundidad del alma, donde la derrota y el absurdo se entrelazan en una experiencia sobre el movimiento. Los primeros dos versos, desde esta perspectiva, sugieren que hay una distancia entre las almas, donde existe un contacto que se ve frustrado o cerrado. Esta imposibilidad en el contacto, la soledad, es una expresión de la desolación del individuo. En el siguiente verso, el “ruido sin luz” se encuentra una existencia sensitiva incompleta o fragmentada, en que se manifiestan solo pequeñas partes de un todo a modo de una metonimia irresoluble. Por último, la “arena ciega” que golpea, evoca una confrontación constante entre lo ínfimo y la dureza de un cuerpo, planteando así la experiencia de la derrota en un mundo que parece indiferente.

La desolación, dentro de la perspectiva existencial de Varela, es una condición que trasciende las experiencias individuales. La académica Francesca Gargallo subraya esto al afirmar que “la obra de Varela articula una profunda desilusión con la vida, donde la inevitabilidad de la derrota se convierte en el principio central de la experiencia humana” (Gargallo 1998, 78).

1.2. El papel del silencio y la fragmentación

Varela utiliza el silencio y la fragmentación (la estructura fragmentada de sus poemas puede ser interpretada como reflejo de la naturaleza fragmentada de la existencia humana) como elementos relevantes para transmitir la derrota, ya que los espacios vacíos en sus poemas reconocen las limitaciones del lenguaje y de la condición humana.

En su análisis de la obra de Varela, Luz Mary Giraldo destaca la importancia del silencio en la estética: “Para Varela, el silencio no es sólo un vacío sino una presencia que habla de la inefabilidad de ciertas experiencias. En su mundo, la derrota no siempre se articula; a veces, simplemente se vive en los espacios entre las palabras” (Giraldo 2005, 61). Según Giraldo, el silencio se convierte en una entidad en sí misma, puesto que se considera aquí un recurso para la transmisión de emociones e ideas que son imposibles de expresar por completo a través del lenguaje.

En Varela, la derrota no se muestra explícitamente, es decir, no siempre en los poemas se encuentra una descripción detallada de la desolación o de la pérdida, sino que, más bien, esta derrota se experimenta también en los intersticios del lenguaje, en lo que queda sin decir, en las emociones que se intuyen sin necesidad de ser nombradas. En “Diálogo”:

él abre la boca
es roja por dentro
ella abre los ojos
su córnea es blanca
como la luna

[...]

adentro
con silencio
a boca cerrada
a oscuras
habitan ambos (Varela 2001, 114)

Existe una paradoja entre la conversación y el silencio. Las palabras son irrelevantes, es el acto mismo del habla y del encuentro. Así, el silencio, para Varela no es pasivo, sino que es un espacio donde se confrontan las contradicciones: la realidad y la ilusión, por ejemplo. El silencio se convierte en un lugar de salvación, permite no nombrar aquello que no se puede, donde la derrota es una sensación que se intuye. En el caso del poema, lo silenciado sería la comunicación que se da en los gestos que la palabra imagina.

El fragmento recientemente citado presenta imágenes que se combinan con la narración del movimiento de la boca, parte del rostro fundamental para ejecutar el acto del habla. Pero aquí la imagen de la boca representa silencio, puesto que se congela en el gesto. Lo demás será el color de su interior. Otra vez aquí Varela va hacia adentro, parece ser la superficie se entrecruza constantemente con el retrato de una vida que funciona por sí misma dentro del cuerpo y que no pasa desapercibida.

En el tercer verso el foco de atención se desplaza hacia los ojos del otro cuerpo que hace posible un diálogo gestual. Allí también la narración del acto se detiene abrupta en la finalización del corto verso, enseguida nuevamente silencio del acto y descripción. La comparación entre la luna y la córnea crea una correspondencia entre la vida humana y el mundo de los cuerpos celestes, tal vez con el objetivo de narrar una nueva inmensidad. En la segunda parte del fragmento la intención es descrita, se explicita la expresión total

del poema: se cuenta, se dice, se narra hacia adentro y en silencio. Ambos cuerpos existen en total oscuridad, ese espacio interno inenarrable por ser desconocido.

El silencio, más que una ausencia de sonido se convierte en un espacio cargado de significado, donde lo no dicho resuena con fuerza. La fragmentación, por su parte, refleja la ruptura de la coherencia, la desintegración de la experiencia en instantes aislados, creando un mosaico de sensaciones que desafían la interpretación. En este sentido, el poema se convierte en un laberinto de imágenes y silencios, invitando a reconstruir un sentido que, quizás, nunca se revela por completo.

En la obra de Varela se puede ver cómo, en poemas como los de *El libro de barro* (1993 – 1994), el silencio se utiliza para transmitir el carácter inexpresable de ciertas emociones: “De este lado del mar la espuma es oscura. Huele a fiera me dice la pequeña amiga. El mar huele a vida y a muerte le respondo. Supongamos que es así.” (Varela 2001, 195). La fragmentación y la concisión del poema muestran la intención de la voz poética por transmitir sus inquietudes, las contradicciones de sentido en el lenguaje, en la vida, lo que contribuye a una sensación de incompletitud y resignación, cuando escribe “Supongamos que es así”.

Si se analiza el título *El libro de barro*, se transmite una idea completa de lo que este poemario quiere significar. Un *libro* no leído es sólo un objeto, en cambio un libro leído se convierte en un conjunto de significaciones, registros, relatos, ideas, abstracciones, etc. que le dan una identidad en sí mismo. Ahora, el *barro* es símbolo de transformación a partir de sus dos elementos: el agua y la tierra. Así como se forma, está condenado a su descomposición. Con el título completo, un *Libro de barro* simboliza algo que es significativo y que se transforma, al mismo tiempo que es perecedero. Representa la fragilidad de la memoria y de la propia existencia. Desde esta perspectiva, el poemario de Varela se convierte en un homenaje a la derrota, que es vista como una experiencia universal asociada con la fragilidad de la existencia y el dolor individual.

1.2. Género en la poesía de Varela

Blanca Varela nació en el seno de una familia intelectual en la que la presencia femenina se marcó a lo largo de tres generaciones. Su genealogía “no sólo se remonta a su madre, Esmeralda González (bajo cuyo seudónimo, Serafina Quinteras, escribió varios valses criollos), sino también a su abuela, Delia Castro y a su bisabuela, Manuela Antonia Márquez, una

estirpe de mujeres periodistas, intelectuales, librepensadoras, y, sobre todo, trabajadoras convencidas del valor de la palabra.” (Drayfus y Santisteban 2007, párr. 8)

Tal vez se planta allí la herencia del ritmo y la palabra, esa búsqueda consciente y reflexiva. La poeta se vio, a temprana edad, expuesta a un ambiente estimulante que fomentó su interés por la literatura y las artes, por lo que su acercamiento a la poesía fue una especie de si no, como cuando germina una semilla bien nutrida.

Características como esta fueron forjando su identidad poética a lo largo de su vida. Varela no tiene reparos con su género, el tratamiento de este en su poesía expresa un acercamiento natural a su ser mujer. Sin embargo, en su primer poemario *Ese puerto existe*, la voz lírica era neutral. Más tarde, en 1985, se identificó como mujer dentro de su poesía, asumiendo su género y “por ende, las circunstancias que marcan su existencia en un mundo patriarcal, especialmente en la sociedad peruana, prejuiciosa, injusta y misógina” (Pajuelo 2022, 72). Esta autodefinición fue un acto de valentía en medio de una sociedad que exigía a las mujeres ajustarse a las ideas preconcebidas sobre su rol. Las barreras de género que limitaban las oportunidades y la carga de los estereotipos obligaron a Varela a desarrollar un espíritu perseverante en busca de un espacio propio.

Su obra no es la expresión explícita de una posición política en relación con su condición como mujer frente a lo masculino, sino más bien, es producto de su sentir particular, de un viaje introspectivo. Si existe una posición política, es la que ella sostiene sobre sus propias vivencias e ideas de un mundo encantador y a la vez terrible, sobre el que se cuestiona para escribir. Una de las consecuencias de su poesía es su mirada de plena conciencia, como la describe Adolfo Castañón (2001) en el prólogo de *Donde todo termina abre las alas*.

La fórmula que Varela escoge es partir de lo cotidiano para llegar a lo profundo. Si hay algo cotidiano en ella es haber sido madre, sobre lo que articuló una lamentación con la aceptación de la soledad como consecuencia. Allí, es inevitable el reconocimiento de sí misma, no solo como mujer, sino también como madre, factores que le dan una identidad cada vez más definida. En “Casa de cuervos” la voz poética escenifica un episodio de la maternidad: la distancia que se ha creado entre ella y su hijo. El uso de símbolos y metáforas que utiliza se centran en la relación madre-hijo, la culpa, la pérdida y la búsqueda de significado.

y allí te encuentras
sola y perdida en tu alma
sin más obstáculo que tu cuerpo

sin más puerta que tu cuerpo
 [...]
 y tú mirándome
 como si no me conocieras
 marchándote
 como se va la luz del mundo
 sin promesas
 y otra vez este prado
 este prado de negro fuego abandonado
 otra vez esta casa vacía
 que es mi cuerpo
 a donde no has de volver (Varela 1978-1993)

A lo largo del poema existen muestras de desolación, de aceptación de la distancia, de culpa y dolor ante el ejercicio de la maternidad. En el fragmento, la voz lírica lamenta la ausencia del hijo, quien se aleja progresivamente, pero también acepta que está condenada al abandono filial. El cuerpo del que habla la voz lírica se marca como un límite y al mismo tiempo, como un medio para la liberación de un estado interior adolorido.

Más, el hijo yéndose desmitifica la idealización de una maternidad “feliz”, y su identidad se ve socavada por la inevitabilidad de la ausencia, una derrota más que es inevitable, dentro de un ciclo de vida que culmina en sombras, en vaciedad: “y otra vez este prado/ este prado de negro fuego abandonado/ otra vez esta casa vacía/ que es mi cuerpo/ a donde no has de volver” (Varela 2021). El camino de la maternidad, si bien no es una derrota *a priori*, en Blanca Varela, escenifica el dolor por la ausencia, el cual la deja en el espacio de las cosas idas y perdidas, en el espacio de la soledad y el suspenso.

1.3. Una búsqueda personal

La exploración que la poeta hace de la derrota es profundamente personal. En ella refleja sus enfrentamientos internos: la construcción de su individualidad y el reconocimiento de sí misma, y la gestión de su proceso creativo, pues en muchos de sus poemas, la derrota está ligada al acto mismo de la creación. Para Varela, la poesía es un arma de doble filo: es a la vez un medio de expresión y una fuente de frustración. En este sentido, el acto de escribir se convierte en una batalla contra sí misma. En “Canto Villano”, perteneciente al poemario del mismo nombre, publicado en 1978, Varela profundiza en la ambivalencia del proceso creativo. El título sugiere una especie de traición, como si la poeta fuera al mismo tiempo la heroína y la villana de su creación.

como quien abre los ojos y elige
 un cielo rebosante
 en el plato vacío
 rubens más cebollas
 más lágrimas
 tantas historias
 negros indigeribles milagros
 y la estrella de oriente
 emparedada
 y el hueso del amor
 tan roído y tan duro
 brillando en otro plato
 este hambre propio
 existe
 es la gana del alma
 que es el cuerpo (Varela 1972-1978)

Se presentan potentes imágenes que sugieren un ambiente de escasez y oscuridad, un ambiente de falta en que habitan sentimientos de vacío. Versos como “este hambre propio”, “plato vacío” y “devorarse los ojos” es una triada que evoca el deseo insatisfecho, la soledad y la imposibilidad de escapar de uno mismo. Pero también existe un contraste pues hay una enumeración de cosas como “más lágrimas / tantas historias”. Las numeraciones representan un pasado, mientras que en el presente todo se ha vaciado, tal vez de sentido. Tal vez las experiencias han terminado y se encuentra el ser ante un impasse, un enfrentamiento consigo mismo. Es inevitable entonces el recuerdo, elegir revivir, a través de las palabras escritas, las propias historias.

En el precedente fragmento, la voz poética crea un escenario nostálgico, una sensación de extrañar aquellas cosas que no van a volver. Nos encontramos con la brevedad, el paso del tiempo, algunos saltos entre imágenes y con el reconocimiento de que, en el presente, algo o todo se ha perdido, por eso la voz poética busca a través del acto de nombrar. Es necesario decir para revivir uno o varios recuerdos, es necesario para ella hacer un breve recorrido entre imágenes fragmentadas, pedazos, momentos, de lo que ha implicado la vida. De este modo y con esta excusa, ante la desolación, la voz poética se ve encaminada a buscar su significado propio en el pasado.

Este viaje introspectivo, a través de la memoria y el lenguaje, se convierte en un acto de resistencia contra el olvido, una forma de rescatar la esencia de lo vivido en un presente marcado por la ausencia. El poema, entonces, no solo evoca la nostalgia, sino que también se erige como un testimonio de la capacidad para reconstruir el sentido a partir de los fragmentos dispersos de la experiencia. Si el olvido implica una derrota, la memoria es aquello que resiste.

La inevitable derrota del tiempo

El tiempo es uno de los temas más recurrentes en la poesía de Varela. Está estrechamente vinculado al motivo de la derrota en cuanto a naturaleza humana y su finitud. En muchos de sus poemas, el tiempo se presenta como una fuerza que conduce a la decadencia y, finalmente a la muerte, no solo del cuerpo, sino también de las cosas. Según María Zambrano en *Poesía y filosofía* (2016), lo que el poeta busca es retener el instante, asir lo que está condenado a irse. En ese sentido la derrota se presenta como algo inherente a la vida. El paso del tiempo, en Varela, se representa como una forma de derrota, ya que acaba con aquello que la poeta quiere conservar, como, por ejemplo, la imagen de un atardecer o el nacimiento del amor. Un poema sin título de *El libro de barro* (2001, 196):

Seguridad de lo cambiante. Columnas de polvo sostienen el cielo de la tarde. Desaparecen como un pensamiento demasiado intenso para durar. Eternidad circular, evasiva. Ahora más lejos, al poniente, fuego destinado a morir tiñe todo lo visible, lo vivo. También lo inerte, pero con menos esplendor.

La noche confirmará este recuerdo.

Los días son iguales, las horas no. Calidades del tiempo inagotable y escaso. Uno y ninguno. El ojo mide como una araña su territorio. Fiebre bajo las hojas y nieve en el corazón.

Hallar el frágil huesecillo de la estirpe al azar y perderlo. (Varela 2001, 196)

En este poema escrito en prosa, Varela hace una exploración de la inevitabilidad de la derrota del tiempo. Las imágenes que se presentan paradójicas como “Los días son iguales, las horas no”, crean una ambivalencia entre la percepción de un tiempo subjetivo y un tiempo objetivo, y el lenguaje austero del poema, transmiten una sensación de resignación ante el paso del tiempo y la destrucción que trae consigo.

En la primera estrofa, se refiere a la naturaleza del tiempo y su capacidad de transmutar el estado de las cosas. Lo efímero se hace presente con la imagen del “polvo” o con lo “evasivo” que el tiempo se torna cuando el poeta quiere retenerlo. La imagen del “fuego destinado a morir” habla de la fragilidad de la existencia, pero también de la fuerza de la naturaleza. Así, la voz poética contrapone dos experiencias vitales: el ciclo de vida humana consciente de la muerte definitiva, que forma parte del ciclo de la naturaleza, en que la muerte es en realidad transmutación.

En la segunda estrofa, el tiempo es otra vez una paradoja: “inagotable y escaso. Uno y ninguno”. Hay aquí una simultaneidad en los conceptos que hace performativa la experiencia. Existe también una contraposición entre el estado interior y el exterior:

“Fiebre bajo las hojas y nieve en el corazón”. La fiebre se corresponde con corazón puesto que se trata de sensaciones humanas internas, mientras que la nieve se corresponde con las hojas por ser condición y elemento de la naturaleza. Este intercambio de palabras permite una correspondencia metafórica.

Subyace la idea de una simbiosis entre cuerpo y naturaleza, en que se percibe una intención unificadora. Las dualidades conceptuales expresan, en la paradoja, el sin sentido: para qué todo, si al final morimos. Por último “hallar el frágil huesecillo de la estirpe al azar y perderlo” anuncia la búsqueda de una identidad que se escapa puesto que se transforma y huye. Por tanto, se convierte en una búsqueda que no termina. Entonces, la derrota es tanto existencial como temporal pues la voz poética reconoce el despropósito de retener el instante ante el paso del tiempo y, sin embargo, intenta retenerlo con la palabra.

1.4. La derrota, una característica profundamente humana

Varela logra articular sus preocupaciones existenciales y su compromiso con la condición humana, envuelta en las dinámicas cotidianas. Al analizar cómo el motivo de la derrota opera en su obra, se puede comprender su posición filosófica, las influencias contextuales en su trabajo poético y los factores que permiten la construcción de su “yo” poético. La representación de la derrota que hace Blanca Varela, ya sea existencial, extremadamente consciente, íntima o en consonancia con la cotidianidad, resuena con sus búsquedas personales y da perspectivas de la experiencia humana, que parte de una individualidad muy particular. Su poesía termina por ser un significativo testimonio de las complejidades de la derrota y la resistencia del espíritu.

2. Idea Vilariño

Para qué las violetas
y para qué la vida.
Para nada.
Vilariño I. 2000, 15

Idea Vilariño (Montevideo, 1920 - 2009) es una de las poetas más destacada de la poesía uruguaya, vocera de una intimidad sincera sin temor a ser descubierta, a través de la que deja entrever una constelación de imágenes que oscilan entre el dolor y la resistencia. Dejó impreso en su obra un amplio rastro de sus verdades más íntimas, en la

que aborda temas de amor, pérdida y dolor, características articuladas a través de un estilo austero y una exploración de su estar en la Tierra. El presente estudio de su obra poética analiza cómo el motivo de la derrota se hace presente en su poesía, basándose en su visión sobre la existencia y su exploración sobre la falta.

En el año 1997 el realizador Mario Jacob produjo *Una vida en obra: Idea Vilariño*. Lo interesante de este trabajo audiovisual se encuentra en cómo el lente de la cámara enfoca la mirada profunda de Vilariño: huye a la verbalización y captura más bien el rostro, sus gestos. El espectador percibe que en la voz de Vilariño se esconden palabras omitidas de forma calculada y asertiva, pues los momentos que le da al silencio parecen ser más potentes que las palabras, es ahí donde se entrevé una honestidad que se expresa con premeditada precisión.

Cuando el entrevistador le pregunta sobre los temas que aborda en su poesía, Vilariño nombra dos de los más importantes, mismos que se encuentran en la base de gran parte de su producción poética. El primero es al amor/desamor que, de entre sus varias personificaciones, una, quizá la más trascendente, la encarna la figura del escritor Juan Carlos Onetti (de quien estuvo profundamente enamorada y con quien mantuvo una relación tormentosa), en *Poemas de amor* (1957) más específicamente, y en otros tantos escritos que se distribuyen a lo largo de su obra.

2.1. El amor y su derrota

El amor es uno de los temas centrales de la poesía de Vilariño, al cual retrata como un arma de doble filo: expresa gozo y derrota inevitable. Sus poemas amorosos están marcados por una sensación de impermanencia y desilusión, donde la felicidad se ve ensombrecida por la certeza de su fin. Gracias el profundo sentir de Vilariño ante el efecto del amor y el dolor que lo acompaña, nació “Ya no”, uno de los poemas más conocidos y vigentes de Vilariño, en el que la voz lírica se lamenta ante la pérdida desgarradora y definitiva. Aquí un fragmento:

Ya no será
 ya no
 no viviremos juntos
 no criará a tu hijo
 no coseré tu ropa
 no te tendré de noche
 no te besaré al irme
 nunca sabrás quién fui

por qué me amaron otros. (Vilariño 1957, 54)

La repetición de “no” enfatiza la negación de todas las posibilidades que el amor prometía: compartir una vida o tener hijos, por ejemplo. La poeta hace en el primer verso una evocación al futuro que no llegará nunca porque “ya no será” lo que iba a ser la vida junto al ser amado. A continuación, aparecen escritas una serie de detalles cotidianos de lo que significaría para ella una vida en común, imágenes que trazan la presencia para enseguida señalar la ausencia. Por ejemplo, primero: la imagen del ser amado junto a la voz poética en la noche compartiendo un mismo espacio, y los detalles, es decir, una habitación en la que habitan detalles significantes de una vida compartida y la ternura. Segundo: la voz poética sola en una habitación casi vacía y en silencio. La atmósfera que ella supuso construiría ambos para el futuro, se encuentra duramente marcada por la ausencia.

El poema es enumerativo, lo que se sostiene gracias a las constantes aliteraciones, mismas que hacen posible que el poema tome un carácter insistente, pero más que de una enunciación incisiva, se trata de un lamento. Este, uno de los poemas emblemáticos de Idea, muestra cómo la pérdida del amor se da a través de una suma de circunstancias que forman una constelación que se aleja, a la que la voz lírica contemplará como lo que fueron posibilidades y ahora es un deshacimiento, ella se enfrenta a la desagradable sensación de pérdida y de aceptación inevitable. A través de tal sucesión de negaciones, se entrevé la profundidad de un dolor irrefutable. Estos versos hacen casi palpable el dolor que resulta de la falta, ese dolor que recuerda la imposibilidad de revertir el tiempo para llenar el espacio vacío que antes estaba lleno.

También se encuentra una voz lírica que habla en segunda persona. Su posición es de relativamente próxima al receptor, lo que abre una puerta de comunicación entre el hablante y la sensación de esa pérdida. El sentimiento de la ausencia se hace cada vez más intenso, porque el receptor, figura evocada en el imaginario, parece alejarse y cada verso es como un golpe que debilita la ilusión. En este poema, se representa la desesperanza y la soledad, es esta una muestra de cómo Idea Vilariño vivió el amor y el dolor que lo acompaña a través de su poesía. Otro ejemplo útil para ampliar esta mirada es “Vive”:

Aquel amor
aquel
que tomé con la punta de los dedos
[...]

ahora
 en unas líneas que
 se caen de un cajón
 [...]
 está doliendo
 está
 todavía
 sangrando (Vilariño 1957, 161)

La voz lírica habla en tercera persona. El amor se escenifica como algo tangible, que se puede encontrar, olvidar y encontrar nuevamente. En esta secuencia, el amor se toma con dejadez intencional, sin embargo, la metáfora “tomar con la punta de los dedos” sugiere en cambio, que existe una relación delicada y cuidadosa, aunque también se refiere de algo que apenas se pudo palpar. Es esta una contradicción, puesto que el reencuentro con el amor pasado ha sido inesperado. Y aquí, otra contradicción: el amor que se ha ido es en realidad parte de un presente, los recuerdos que son esas líneas que se caen del cajón actualizan la memoria. ¿Por qué existe esta reactualización? La causa por la que el amor resucita y surge la contradicción, es un dolor que insiste en permanecer. Casi al final, encontramos la imagen de la sangre como expresión de una herida abierta. En esta personificación del amor no hay dicha ni olvido, sino, se hace marca permanente que de vez en cuando vuelve a abrirse irrebatiBLE en el recuerdo.

Por otro lado, este fragmento de “vive” se hace eco del poema “ya no”. La estructura se replica. Inician respectivamente con “Aquel amor” y “ya no será”. Estos dos primeros versos sirven para señalar, el sentimiento del amor personificado, ya lejano, y la suposición de un tiempo que no fue. Ambos marcan ausencia. El segundo verso será “aquel” y “ya no”, a continuación, siguen una serie de enunciados que no solo argumentan los primeros versos, sino que también señalan que hay un lamento por la pérdida. Ambos poemas, que comparten estructuras similares, crean un diálogo con el tiempo. Van del pasado al presente en “vive”, y del futuro al presente en “ya no”. Ese presente que resulta doloroso se traza como el momento de escritura imprescindible, una forma de combatir el dolor y el olvido.

Como se puede apreciar, en ambos poemas, “Ya no” y “Vive”, ilustran la conexión entre el amor y la pérdida, y la sensación de derrota inherente al sentimiento amoroso. En la poesía de Vilariño el amor tiene la marca de la pérdida que, a fin de cuentas, rompe la ilusión propia del sentimiento. Los dos poemas hablan del dolor como algo inherente al amor, que también significa abandono. En “Ya no” existe una resignación latente que no llega a serlo puesto que la repetición da espacio al sentimiento de pérdida, de ser

apuntalante. Es esta una derrota que no limita a la voz poética, sino que más bien le sirve para ponerle palabras a la ausencia. Por otro lado, “Vive” refuerza la idea de que el dolor es incisivo puesto que causa heridas. Así, la derrota se manifiesta en la pena no resignada ante la despedida. También se habla de una irreparable pérdida de la que sólo quedan rastros, como huellas sobre las que regresar de vez en cuando.

La representación que hace Vilariño del amor como una fuente de derrota refleja sus preocupaciones más íntimas. Como sostiene la académica María Alejandra Minelli, “en la obra de Vilariño, el amor es a la vez un refugio y una trampa, donde el deseo de conexión conduce inevitablemente a la decepción y la derrota” (Minelli 2005, 112). Esta dualidad es fundamental para entender la exploración que Vilariño hace de la derrota en su poesía. Aún a pesar de la desolación y la desesperación causada por el sentimiento, los versos sobre el amor se convierten también en ese refugio sustancial para soportar los asedios del mundo. En “El testigo”:

Alcanza con que estés
en el mundo
con que sepas que estoy
en el mundo
con que seas
me seas
testigo juez y dios.
Si no
para qué todo. (Vilariño 1957, 180)

En este reciente fragmento escrito en segunda persona, amplía la perspectiva. Se puede ver que el amor se convierte en un eje transversal que brinda sentido tanto a la intención comunicativa como al hablante lírico, porque “Si no para qué todo”. Así, el amante al que se dirige la voz lírica, en un plano imaginario en que ese receptor recibe el mensaje del poema, se convierte en un confidente que resulta una presencia incorpórea dándole sentido no solo al dolor, sino también a la vida y convirtiéndose en un refugio para la desesperación.

2.2. La muerte y la derrota

El segundo tema en el documental de Mario Jacob es la apreciación que tiene Vilariño ante la idea de Dios. Para ella “el problema de dios no existe”, es decir no sostiene una creencia religiosa. Por esta razón, en muchos de los poemas en que nombra a dios, lo escribe en minúsculas y lo usa como un recurso para crear dualidad entre él y

la nada. Según Vilariño, en el poema “Es negro” se encuentra expresada su concepción sobre lo que viene tras la muerte del cuerpo.

Es negro
 Es negro para siempre
 Las estrellas, los soles y las lunas
 Y pingajos de luz diversos
 Son pequeños errores
 Suciedad pasajera
 En la negrura espléndida
 Sin tiempo, silenciosa. (Vilariño 1945, 156)

Este poema brinda una visión de la muerte como una inmensidad silenciosa que engulle todo lo demás, similar a un agujero negro que atrae todo a su paso. A través de una serie de imágenes y de la repetición constante, o más bien sistemática,¹⁹ Vilariño compone una atmósfera de fatalismo e intrascendencia. En el poema, se visualiza un espacio vacío y oscuro en contraste con destellos de luz provenientes de estrellas, lunas y soles que son señalados como “pequeños errores”. El color negro se repite convirtiéndose en una metáfora de la nada, pero también de lo que ignoramos, como la sensación de la muerte. Aquí el negro significa ausencia de luz, dentro de su sentencia: “para siempre”. Si el negro representa aquí la nada y el desconocimiento, la luz vendría entonces a representar aquello que existe, pero solo como un accidente menor ante la inmensidad de la oscuridad, es decir, un ente de saber efímero, limitado, también errado. Para la voz poética, la luz significa “pingajos” en comparación con la “negrura espléndida” por lo que se deduce que en lo que se desconoce está la verdad, mientras que lo que se conoce es ilusorio. La respuesta entonces, después de la muerte, no es Dios, sino el misterio.

Como se mencionó anteriormente, Para Vilariño no existe dios, solo oscuridad y la vida es una luz que se apaga a un ritmo ininterrumpido. En el poema “Mediodía” ubicado en el poemario *La suplicante* de Idea Vilariño, publicado en 1945: “A orillas del amor, del mar, de la mañana / en la arena caliente, temblante de la blancura, / cada uno es un fruto madurando su muerte.” (Vilariño 1945, 134)

El tiempo es uno de los temas principales con que se fusiona el tema de la muerte, “el uso [...] del gerundio introduce la esfera temporal como fuerza activa que conduce de manera inexorable al aniquilamiento” (Carrión 2022, párr.9). En el verso “cada uno es

¹⁹ Según Gabriel Carrión, ensayista, lo sistemático radica en cómo Vilariño empela la reiteración en su obra, que se convierte en un mecanismo para generar el diálogo interno: “La reiteración sistemática de elementos y mecanismos en la obra poética de la escritora uruguaya Idea Vilariño nos permite ejemplificar un diálogo interno mediante la asimilación de una serie de elementos que se van a repetir a lo largo de más de 40 años de producción poética. (Carrión 2022, párr.11)

un fruto madurando su muerte”, la voz lírica expresa, con tono calmo, ese recorrido inevitable. Para ella, la muerte ha sido asumida como una certeza a la que estamos sujetos.

Así mismo, la ausencia es también un aspecto clave para entender la poética de la muerte en Vilariño. En sus poemas, esta será retratada como una serie de constantes partidas. En un poema sin título de *Poesía reunida, Idea Vilariño* (2019, 21):

Dentro de mí no hay ruidos.
 Hay cántaros vacíos, campanarios en ruinas,
 hogueras apagadas, hay agotadas minas
 blancos ojos de estatua, grandes estrellas huecas,
 relojes sin agujas y libros sin palabras
 y violines sin cuerdas.
 Y un silencio espantoso en que cae la música armoniosa,
 cansada, perfecta, de la lluvia. (Vilariño 2019, 21)

La voz narrativa empieza: “dentro de mí hay...” y a continuación compone una lista de la falta: “cántaros vacíos, campanarios en ruinas, / hogueras apagadas, hay agotadas minas [...] estrellas huecas”

Es evidente que los adjetivos señalan cuerpos sin sustancia, incompletos y, por lo tanto, disfuncionales. Se expresa una vaciedad profunda, ausencia dentro de un cuerpo inerte, objetos descompuestos, una incompletitud que apaga luces progresivamente, como “relojes sin agujas” o “campanarios en ruinas”. Una vez más en este poema se encuentran los contrastes: “silencio espantoso” cubierto por la “música armoniosa de la lluvia” en el mismo verso, y la antítesis, en que esta vaciedad o incompletitud es perfecta. En el poema, parece haber calma en el fatalismo del vacío, la lluvia cae con una “perfecta” armonía, aceptación serena de estarse vacío. En estos, y muchos otros versos, se representa soledad y ausencia a través de imágenes en que existe una falta, mismas que dan la sensación de que algo se ha caído.

2.3. La búsqueda de sentido

En poemas como “Ya no”, citado anteriormente, Vilariño retrata el fin de su relación romántica con un profundo sentido de resignación y despedida. El lenguaje repetitivo y directo del poema deja entrever la desolación de la voz lírica quién se despide de posibilidades deshechas. Pero la derrota aquí no es solo la del fin del amor, sino, también resuena a través de la contradicción entre la esperanza por encontrar un sentido profundo en la vida y la realidad del sinsentido.

En su exploración de la derrota existencial, Vilariño, en muchos de sus poemas, retrata la vida como una serie de pérdidas. Como señala el crítico literario Hugo Verani, “la poesía de Vilariño articula una confrontación implacable con la inevitabilidad de la pérdida, donde la derrota se convierte en la única constante en un mundo transitorio e incierto” (Verani 1988, 67). Esta perspectiva se encuentra en consonancia con la creencia existencialista de que la vida está originalmente desprovista de significado y los seres humanos están abocados a crearlo. En los siguientes poemas se puede ver cómo el cuestionamiento de la condición humana toma un papel fundamental en la poética de la derrota de Vilariño:

La noche
 Las manos de la noche buscan el aire, el aire
 se olvida sobre el mar,
 el mar cerrado,
 el mar,
 solo en la noche, envuelto
 en su gran soledad,
 el hondo mar agonizando en vano... (Vilariño 2019, 102)

*

II
 Estás solo, lo mismo.
 Yo no toco tu vida, tu soledad, tu frente.
 Soy para ti como otra oscuridad, otra noche,
 anticipo de muerte. (Vilariño 2019, 76)

En “La noche”, la imagen de la existencia es un mar, un espacio vacío y abrumador, “el hondo mar agonizando en vano”. Por otro lado, “Las manos de la noche buscan el aire, el aire /se olvida sobre el mar”, expresa la sensación de soledad en la inmensidad que componen estos dos elementos naturales. En esta imagen se refleja una vaciedad desorientadora.

Cabe mencionar el simbolismo del mar y de la noche, que han sido generalmente representados en la poesía como un espacio sin fondo, infinito y contenedor de inmensidades imposibles de ser abordadas, por la amplitud del significado. Este mar y esta noche también suelen ser un contenedor de palabras sobre el que la poeta trabaja para encontrar la adecuada. Así, el significado se aplica tanto al plano de la vida del hablante lírico como al plano de la vida del poema.

El océano que está ya “cerrado” y “agonizante” se enfrenta a su fin pese a la contradicción de este verso con lo que el mar representa: una inmensidad casi impenetrable. Así, se convierte en una resistencia de la vida sobre el proceso de la muerte,

una resistencia del poema sobre su final. El “mar”, que es la existencia, *es* y luego se deshace en un proceso cíclico, similar a la tarea que Sísifo debe cumplir eternamente. Los precedentes versos se encuentran con la idea del absurdo, tal como Camus la interpreta a través del mito, y, por consiguiente, descubren el cuestionamiento que hace Vilariño sobre el sentido de la vida.

En “II”, en el segundo verso, la soledad se presenta como una barrera intraspasable. Por un lado, simboliza el aislamiento absoluto. El verso “Estás solo, lo mismo”, enfatiza que la soledad se extiende a todos los parajes puesto que es “lo mismo” como si de algo ya conocido se tratara. Por otro lado, se encuentra la imagen de la noche que, como se ha dicho antes, está relacionada con la muerte o lo desconocido, y se convierte en una presencia constante que acecha al individuo en soledad. La noche, la oscuridad que lo acompaña es el “anticipo” de los finales. Estos versos expresan que estamos y vamos solos a la muerte. El existencialismo del hablante está en “como otra oscuridad, otra noche”, lo que refuerza la idea de que la vida, la soledad y la muerte están inextricablemente relacionadas.

2.4. La infancia como refugio ante la derrota

La poesía de Idea Vilariño explora la ineludible presencia del sufrimiento y la derrota como ejes centrales. A través de sus versos, la autora se adentra en un universo marcado por la soledad, la angustia y la búsqueda de sentido. Su tono, profundamente desesperanzador, conduce al lector a la sensación de soledad, de ausencia y muerte. Hay una conciencia ineludible de la finitud que emerge de un genuino dolor por lo perdido: “Este dolor de fuego quemando mis paredes, / consumiendo mis noches en su llama amarilla, / este dolor de grito desgarrado, / de luna destrozada.” (Vilariño 2019, 143)

Ante el desolador sinsentido de la vida y su condena, Idea escoge como refugio no solo el amor, sino también y desde la nostalgia, la niñez, donde la muerte no existía sino solo en la fantasía, el sueño. El lugar del recuerdo se convierte en un refugio al que acudir solo a través de la memoria. Es en el interior de la poeta en donde habita la vida eterna, se encuentra a salvo en los recuerdos que dejó una infancia idealizada, como en “Paraíso perdido”:

Lejano infancia paraíso cielo
Oh seguro seguro paraíso.

Quiero pedir que no y volver. No quiero
 Oh no quiero no quiero madre mía
 No quiero ya no quiero no este mundo. (Vilariño 2019, 167)

En este breve y punzante fragmento, Vilariño condensa la profunda nostalgia por la idílica seguridad de la infancia, un "paraíso cielo" ahora irremediablemente "lejano". El anhelo de "pedir que no y volver" choca frontalmente con la imposibilidad de este retorno, expresado en la insistente negación "No quiero no quiero madre mía / No quiero ya no quiero no este mundo". Esta repetición visceral anuncia un rechazo absoluto del presente. A través de la concisión del lenguaje, la fuerza de la repetición, Vilariño transmite una intensa angustia, un lamento por la pérdida de la inocencia y un profundo deseo de escapar de un mundo que se siente ajeno para llegar a lo antiguamente conocido, donde no importaba la búsqueda de sentido, porque todo lo tenía.

En este punto, es importante ir hacia la historia personal de Idea Vilariño. Si bien su infancia estuvo rodeada de música (Vilariño tocaba el violín cuando niña) y versos (su padre le leía poemas a ella y a sus hermanos), no tuvo una infancia precisamente feliz sino más bien, rodeada de enfermedad y muerte:

Aunque extrañaría las rosas fragantes y el árbol de magnolias en el que se escondía para leer (Tolstoi, Dostoievsky, Gorki, la poesía) aquellos años resultaron tristes, con su madre enferma, con la blancura fantasma de la cal, con Alma postrada por una luxación en la cadera. “Cuando yo nací, mi hermana ya estaba enyesada”, les decía a Rosario Peyrou y Pablo Rocca. “Era una pequeña sufriente [...] Ella era la princesita y nosotros, en fin, los otros hijos” (Guerreiro 2013, párr.6).

Ante esto, la palabra, el lenguaje, la poesía se convierten en parte esencial de ese recuerdo como herramienta para resistir la desesperanza, y el recuerdo convertido en verso, una resistencia absoluta ante la idea del aniquilamiento. Entonces, el espacio que Idea construye para la niñez dentro de su poesía será el espacio seguro, el rincón de la memoria sagrado e inaccesible para la muerte. Esta será su resistencia en la derrota.

2.5. La mujer en la derrota

La poesía de Vilariño también destaca por su exploración de la derrota desde una perspectiva de género. Como poeta que escribe en medio de una tradición literaria dominada por hombres, Vilariño aborda los desafíos y las derrotas específicas que enfrentan las mujeres en una sociedad patriarcal como, por ejemplo, la constante búsqueda por autodefinirse y hallar su identidad, o la preocupación por encontrar refugio

en la soledad como un espacio seguro, que le brinda la posibilidad de ser ella misma a través de sus versos, burlando opresiones sociales.

Esto último es lo que Virginia Woolf expresa sobre la importancia de contar con una habitación propia,²⁰ un espacio destinado a la intimidad en donde el único testigo es el espejo. Vilariño, en medio de su búsqueda y en ese espacio reservado solo para la escritura, se enfrenta consigo misma: su imagen, su cuerpo. Su sinceridad y su posición de mujer frente a su poesía resulta en un sesudo trabajo por el registro de profundos sentires. Sus poemas sobre el amor, por ejemplo, operan con la tensión entre el deseo de retener el instante en que el ser amado la acompaña y el deseo de autonomía y autoexpresión. La exploración de la derrota de Vilariño se encuentra naturalmente entrelazada con sus experiencias como mujer.

La académica Sylvia Molloy sostiene que “la poesía de Vilariño ofrece una poderosa crítica de las formas en que las mujeres se ven limitadas por las expectativas sociales, donde la derrota se convierte en una metáfora del silenciamiento y la marginación de la voz femenina” (Molloy 1992, 43). Es imperativo enfatizar la aseveración de Molloy: la derrota es una metáfora del silenciamiento y la marginación de la voz femenina. Desde esta perspectiva, el término de la derrota se extrae a un espacio más amplio en que la condición de ser mujer define a la poeta automáticamente como una derrotada. Lejos de hacer una generalización de esta idea, es importante señalar que tal afirmación encaja con la experiencia de las mujeres, supeditadas a una sociedad fundamentalmente androcéntrica. Esta perspectiva agrega una capa de complejidad a la representación de la derrota de Vilariño, ya que, con o sin querer, navega por la intersección del género.

A lo largo de su obra, la poeta busca explicarse a sí misma. Además de los temas personales y existenciales, su poesía también aborda las realidades políticas de su tiempo: la represión política y la injusticia social. Al vivir el turbulento clima político del Uruguay de mediados del siglo XX, Vilariño fue testigo del surgimiento del autoritarismo y la supresión de los ideales democráticos. Esto la convirtió en la compositora de uno de los himnos más importantes de Uruguay, “Los Orientales”, canción que se hizo popular por

²⁰ En *Una habitación propia* (1929), Virginia Woolf realiza un ensayo en el que aborda las barreras, tanto históricas como sociales, que han impedido a las mujeres desarrollar su potencial creativo. Por eso, la necesidad de un cuarto propio para una mujer viene a ser fundamental como único espacio íntimo en donde la mujer es dueña de su tiempo, de su espacio y de su libertad creadora.

la que dijo sentir una emoción más intensa que la que le provocaran sus propios poemas, al escucharla siendo coreada en el Estadio Nacional por Los Olimareños.²¹

Más allá de su contexto, su militancia y su poesía, es difícil componer un retrato completo de la poeta. Existen fuentes de consulta donde su vida se narra sin el detalle necesario para crear un retrato preciso. Sin embargo, en la revista digital *Fronteras*, se encuentra un artículo escrito por Leila Guerreiro titulado *Idea Vilariño. Esa mujer* (Guerreiro 2013, párr. 5). Este artículo aglutina gran parte de la vida de Vilariño a través de un conjunto de testimonios de las personas que estuvieron más cerca de ella.

El artículo recupera que Vilariño se mudó a vivir sola a muy temprana edad debido a sus problemas de asma, que no tuvo una feliz infancia y que los miembros de su familia murieron jóvenes por problemas de salud. Tal vez de allí nace el vacío presente en toda su obra, un abandono que no cesó de escribir.

— Mi madre fue la primera —dice Numen Vilariño—. En 1940. Una falla cerebral. Se reclinó sobre el escritorio y se murió. Siguió en 1944, Leandro, el padre. Siguió en 1945 Azul, el hermano mayor, por un problema de miocardio. A los 25 años Idea Vilariño era sobreviviente de una familia de enfermos crónicos y muertos tempranos, y un ser completamente adulto: alguien que ya no tenía a quién preguntar por su niñez (Guerreiro 2013, 156)

El artículo de Guerreiro es extenso y, a medida que avanza, completa un retrato de la poeta, tal vez la mejor aproximación de quién fue Idea: una mujer que buscaba autodefinirse y definir el mundo que la circundaba a través de su experiencia propia. El artículo empieza así:

De quien dicen que plantaba jardines y los hacía florecer allí donde viviera. De quien dicen que era dura, implacable y hermosa, hermosa, hermosa. ¿Quién era usted, huérfana de madre, huérfana de padre, huérfana de hermano? Violinista. ¿Quién? Asmática, enferma de la piel, enferma de los huesos, enferma de los ojos. Profesora. Quién era usted, usted que hablaba poco y que habló tanto —tanto— de un solo amor de todos los que tuvo: de uno solo. Quién era usted. Usted, el haz de espadas. Usted, que dejó trescientas páginas de poemas, nada más, y sin embargo. Usted, que se murió en abril y en 2009 y que a su entierro fueron doce. Usted, que dejó una nota: “Nada de cruces. No morí en la paz de ningún señor. Cremar.” (Guerreiro 2013, párr.1).

La poeta tampoco estaba segura de quién era ella misma, por eso en los poemas se buscaba. Su personalísima voz fue capaz de retratar sus más grandes contradicciones. A partir de su trabajo con el ritmo, opera con estos dos temas principales: el amor y la muerte y, con ellos, la soledad y la ausencia, el dolor, la nada, la condición humana y la

²¹ Los Olimareños, dúo de canto popular uruguayo formado por Pepe Guerra y Braulio López en 1960.

memoria, la desesperanza. Palabras que sumen a su obra en una amplia exploración sobre las partes más oscuras, esos lugares a los que es difícil llegar cuando la luz del día encandila la mirada. La oscuridad que rodea a Vilariño son enigmas, lugares nunca vistos de sí misma, las verdades más crudas.

El siguiente poema pertenece al poemario *No*, en el que el estilo es más sucinto. En el poema “35”:

Yo quiero
 yo no quiero
 yo aguento
 yo me olvido
 yo digo no
 yo niego
 [...]
 yo yo yo
 yo.
 Qué es eso. (Vilariño 2019, 167)

El hablante lírico hace una exploración en su forma de habitar el mundo. La repetición del “yo” parece obsesiva, pero en realidad, cada uno de estos yoes es un nuevo punto de partida que fragmenta la individualidad del hablante a través de una multiplicidad de contradicciones. Este “yo” es un recurso sustancial en cada verso, para afirmar y, al instante, negar una serie de búsquedas que se convierten en preguntas.

La poeta se sumerge en un laberinto que, a su vez, es un diálogo interno. Cada verso representa facetas antagónicas de la identidad. La negación constante se convierte en una forma de autodefinición, construyendo un sujeto que se niega a sí mismo, a medida que proyecta sus deseos irrealizados. El último verso, “Qué es eso” despersonaliza al hablante. Ya no se trata de un sujeto, sino de un objeto diseccionado. En este poema, la voz lírica busca hacer una lectura de su propio estar en el mundo, pero encuentra distorsiones de sí misma.

Esta misma voz poética dividida en partes, también se retrata con el pronombre posesivo “mi”. Es decir, no solo se autodefine en primera, segunda o tercera persona, sino que también lo hace desde su periferia, encontrando las cosas que la persiguen, la preceden y la constituyen. En el poema “Eso”:

Mi desdén
 mi crueldad y mi congoja
 mi abandono
 mi llanto
 mi agonía
 mi herencia irrenunciable y dolorosa

mi sufrimiento
en fin
mi pobre vida. (Vilariño 2019, 86)

Vilariño despliega una escalofriante autodefinición a través de la enumeración de sus tormentos internos: “desdén”, “crueldad”, “congoja”, “abandono”, “llanto”, “agonía” y “sufrimiento”. La repetición del posesivo “mi” subraya la naturaleza íntima e ineludible de este dolor. El primer verso podría interpretarse como una máscara defensiva o un desprecio hacia una existencia marcada por afecciones.

Poseer un cuerpo y una vida es fundamental. El hablante lírico se tiene a sí mismo y desde este tenerse hace una disección para el autoexamen. Si se lee desde el final hacia el inicio, el poema habla de su vida (de la poeta) de una manera fragmentada. Por un lado, están los dolores como el “abandono”, el “llanto” y la “agonía” que acompañan su existencia, tanto como su “herencia irrenunciable y dolorosa”. Por otro lado, están las actitudes como la “crueldad” o el “desdén”. En su totalidad, compone una imagen que se construye desde el dolor de un pasado y de un presente que la sigue componiendo inacabada, intensa y contradictoria. El verso final, “en fin / mi pobre vida”, cierra el poema con una sensación de desolación, donde la acumulación de sufrimiento define la esencia de una existencia percibida como carente de alegría y bienestar.

Para Enzo Cárcano, investigador del Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” de la UBA, en resonancia con lo hasta aquí expuesto, existen dos yoes que se complementan para formar una sola figura con una identidad móvil, sujeta al paso del tiempo. Cárcano escribe, “ambos yoes —el sujeto del diario que se nombra Idea Vilariño y el sujeto del poema que busca un nombre o se nombra ‘esa soy esa es idea’— construyen una persona poética intersticial, en suspensión y producen entre sí una erosión mutua” (Cárcano 2018).

Esta erosión mutua que combina al “yo”-poeta y al “yo”- lírico, provocan que la derrota no solo se extienda a los poemas, sino también al sujeto que los escribe convirtiéndose Vilariño en una poeta de la derrota. A pesar del dolor que habita en casi todos sus poemas, la autora no se rinde ante la búsqueda de respuestas, en un mundo del que siempre supo que no obtendría verdades últimas y seguridades inamovibles, sino contradicciones en cada verso, de términos constantemente contrarias.

2.6. Vilariño y la poética de la derrota

A lo largo de su obra, la poeta sostiene una búsqueda que evoluciona en cuanto a cómo esta se expresa, pero se mantiene igual en cuanto a su sentido. “Poemas, separados por apenas treinta y dos años de diferencia emplean la misma estrategia y repiten y acomodan distintos motivos empleados por Idea desde sus primeras construcciones poéticas” (Carrión 2022, párr.15).

La angustia ha devenido
apenas un sabor,
el dolor ya no cabe,
la tristeza no alcanza.
Una forma durando sin sentido
un color,
un estar por estar
y una espera insensata. (Vilariño 2019, 96)

Este, uno de sus primeros poemas, aborda temas que son recurrentes en toda su obra: el dolor, la angustia, el sinsentido, lo inacabado y el vacío. Vilariño es una poeta de la derrota, primero por la fragmentariedad en que se escinde su difusa figura, segundo porque la derrota atraviesa toda su obra como un motivo central en la experiencia propia e incide en esos múltiples yoes que buscan respuestas de dónde se han perdido. Sus versos navegan a través de su visión del mundo, su exploración del amor y la pérdida, su compromiso con las realidades políticas y sociales, y la búsqueda por autodefinirse como mujer poeta. La obra de Vilariño pone en evidencia una profunda conciencia de las limitaciones y contradicciones que conforman la condición humana, por lo que enmarca la derrota como una parte ineludible de la vida.

3. Ana María Iza

Ana María Iza, una de las poetas ecuatorianas (1941 – 2016) más relevantes de Ecuador, que resonó en América Latina entre este y el pasado siglo, es también una poeta de la derrota. Su poesía destacó en la escena literaria gracias a su producción que inició en 1961 con *Pedazo de nada*, justo en un momento en que la poesía latinoamericana se transformaba hacia un desvelamiento de la palabra, puesto que “se vuelve directa, confidencial, coloquial” (Sojos 2008).

Andrés Ruiz, autor del ensayo *El corazón de pájaro de Ana María, 'Heredarás el viento', de Ana María Iza* (2008), caracteriza la poesía de Iza como clara, tanto en su

fondo como en su forma. “Si se quiere describir el carácter de la poesía de Iza, se diría casi por principio que destaca por su claridad de lenguaje y fondo. Se le podría echar la culpa con facilidad a la época en que comienza a publicar, 1961, y relacionarla con la escritura cotidiana y antipoética de Nicanor Parra o Frank O’Hara, por poner dos contemporáneos.” (Ruiz 2021, párr.7)

Ruiz describe la poesía de Ana María Iza como clara y directa. En este sentido, se puede decir que se trata de una poesía desprovista de alegorías y honesta, ya que dialoga con una autoexploración profunda que busca ser exteriorizada y compartida con el mundo. En el prólogo de la poesía reunida de *Ana María Iza, antología poética* (2008) escrito por Catalina Sojos, se encuentra la denominación de una búsqueda mejor delineada: se trata de una poesía que es profunda y sin ningún tipo de adorno, por lo que evoca el uso de la palabra precisa, sin mayores redundancias. Aparentemente, podría parecer una poesía simple, aunque, en realidad, su obra son textos más bien complejos, depurados conscientemente para lograr una expresión sintetizada pero intensa.

La voz lírica de Ana María Iza, logra capturar la imagen poética de una forma directa e inmediata, para transmitirla así al receptor, búsqueda propia de una poesía que quiere adentrarse en lo profundo del individuo, mediante el uso de diferentes recursos estilísticos como la ironía o el humor, los que le permiten tocar las fibras sensibles de su humanidad, que es la humanidad de todos.

En una entrevista a Expresarte,²² Iza dice: “Mi poesía es vivencial. Es una propuesta íntima y, sin embargo, siendo íntima, siendo individual, es para todos. O sea que la palabra mía es la palabra tuya, de él, de aquellos, de todo el mundo” (Expresarte 2008). La poeta conecta con el otro, a través de una introspección que la lleva a plantearse los problemas relativos a la vida interna, incluso íntima, y cotidiana, y a su realidad social.²³ En el presente apartado de este trabajo de investigación, se abordará la obra

²² Durante el 2012, se transmitió en Ecuador el programa *Expresarte*, “un espacio de la televisión nacional que pone las expresiones artísticas al alcance de todos. Es un lugar en el que el arte se vive y se disfruta, en el que se encuentran los artistas y el público. Cada sábado, música, literatura, cine, teatro, fusiones, artes plásticas, artes tradicionales, no tradicionales y contemporáneas están al alcance de todos.” (ExpresarteEC 2012)

²³ En cuanto al contexto ecuatoriano en que Ana María Iza hace sus primeras publicaciones: “El país inició la década de 1960 en medio de una gran transformación planetaria, en una América Latina en ebullición y en medio de una aguda crisis económica que llevaría con los años al tránsito a la modernización y al predominio de las exportaciones petroleras” (Mora 2022, párr.10). Por otro lado, en la escena cultural surgía el movimiento Tzántzico, un movimiento artístico que se generó a partir de la búsqueda por generar una poesía más honesta y, al mismo tiempo, desafiante con relación a la poesía que previamente se venía haciendo en Ecuador. Los años 60, década en la que Ana María Iza empezó a publicar, fue una época de inestabilidad social y económica, por lo que la escena cultural se hizo eco de esta problemática.

poética de la ecuatoriana Ana María Iza para entender allí las señas de la derrota, que se encuentra en ese trabajo tan personal del ser humano, sujeta a temores y saberes propios.

En la obra de la poeta, la derrota se marca no como una omnipresencia, pero sí como un detalle al que es necesario atender por ser elemento motivante de varios de sus poemas. Su estilo se debe más al uso de recursos irónicos, humorísticos y tiernos, como escribe Sojos (2008). Sin embargo, hay un momento a partir de la publicación de su poemario *Los cajones del insomnio* (1967), en donde surgen los cuestionamientos sobre el dolor, la muerte y la existencia. Aun así, poemarios anteriores al mencionado no se encuentran exentos de estas características y las exploran, pero desde varias aristas.

3.1. El lugar de la identidad y la derrota

Se construye aquí la imagen de un sujeto, el hablante lírico que compone cada uno de los poemas. Este, se encuentra entre dos extremos opuestos de una misma línea. Al frente está la vida, el futuro, el cielo y una luz que espera alcanzar. A espaldas del hablante, está el otro extremo de la línea, que se sume en una oscuridad total, que cae en la trampa del pasado en donde la memoria es un lugar sagrado, pero guardado en un cajón²⁴ al que solo de vez en cuando voltea a ver para buscar sus piezas y rearmarse.

Esta es la imagen que surge después de la lectura de la obra de Iza. Ante este panorama es importante mencionar que la derrota en su poesía está en un espacio apartado del hablante. Es más bien un punto, un lugar relativamente cercano que busca atraer al sujeto y que tiene un carácter profundo, misterioso y sumamente honesto. Este, a la par dialoga con un factor: La plena luz del día.

Si la derrota es aquí un lugar que atrae al sujeto, ¿cómo es que la voz lírica opera con ella? En la poesía de Ana María Iza el uso de recursos como la ironía y el humor son señas características de su estilo y son las formas en que la voz poética construye su registro para crear tratar con la derrota. En el poema “Después”:

Yo
chofer de land rovers
y de coches de bebés.
Ex-violín,
media nylon
con los puntos idos

²⁴ La imagen del cajón es aquí una referencia a Bachelard en *La poética del espacio* (1957), libro en el que habla del cajón como un lugar para el archivo, la documentación, herramienta que se hace parte del imaginario del poeta dentro de la dialéctica de la creación poética.

para siempre.

[...]

Yo

incapaz de sentarme encima de una rosa
me arrepiento en el alma
no haber aprendido corte
y confección. (Iza 2008, 98)

Existe una autoexploración gracias a imágenes que se superponen unas con otras, expresando el desequilibrio. Existe también una entropía, oposiciones que se convierten en preguntas. Tal característica en el poema sugiere un sujeto que se encuentra en transformación. La tensión entre oposiciones encuentra al sujeto poético en medio de una batalla de imprecisiones sobre sí mismo.

La primera estrofa del poema habla de un “yo” que busca definirse a través de contrastes: “chofer de Land Rovers / y de coches de bebés”. Los primeros dos versos se presentan en oposición: el Land Rover podría representar aventura, libertad y poder en contraste con la delicadeza y la responsabilidad relacionada a un coche de bebés. En el tercer verso se refuerza el carácter enumerativo del poema. La voz lírica expresa que existen varias facetas de sí misma para terminar con la metáfora de la “media nylon / con los puntos idos / para siempre”, que refuerza una sensación de pérdida irreparable y fragilidad. Una media de nylon con puntos corridos es algo dañado cuya imperfección es permanente. La primera estrofa se refiere al paso del tiempo que no pasa inadvertido. Puede simbolizar una parte de la vida del “yo” que se ha deteriorado, dejando marcas imborrables y una sensación de que algo valioso se ha perdido para siempre.

Estar suspendido, o en desequilibrio, no es una condena, sino más bien un lugar para habitar a salvo, a pesar de lo difuso de quién se es. Es el espacio en medio del que se hablaba anteriormente, donde la voz lírica es atraída por fuerzas contrapuestas. Si hay una forma en que se mantiene en la mitad, es la ironía: “me arrepiento en el alma/ no haber aprendido corte y confección”, verso que subraya las contradicciones en ese espacio medio. La voz poética se resiste a autodefiniciones puesto que es indefinible.

La búsqueda de sí misma lleva a la pregunta. ¿Cuál es aquí el lugar de la derrota? Ese lugar está relacionado con las fuerzas que cohesionan la expresión del hablante, entonces caer en la derrota será caer en el espacio del fondo, aquel que es capaz de transformar la superficie. En “Antigravedad”:

Vuela a pescar estrellas alondra ionizada
 la alta noche ha crecido el colmo de los colmos
 [...]
 Qué tiene que ver contigo
 la embraguetada sombra
 que erecta te persigue como un hombre
 Jamás han de alcanzarte sus espermatozoides
 si aproximas tus cantos al vuelo de los Dioses
 [...]
 Ni llores ni sonrías por su lejano humo. (Iza 2008, 86)

En la primera estrofa, la voz poética insta a la alondra a hacer uso de su propia libertad despegando de la noche para alcanzar el día. Para Ana María Iza, la oscuridad no es un espacio infinito y de secretos ocultos, es más bien un lugar que debe ser deshabitado. Tal vez es el pasado, el lugar de la falta y la caída al que la voz se resiste a aproximarse. No tiene que ver con un temor, sino con un intento por resistir las fuerzas opresoras del tiempo y la muerte. En este poema, la derrota, en la segunda estrofa, es el hombre como símbolo de un lugar del que la alondra debe alejarse sin festejos ni remordimientos, y acaso sin mirar atrás.

La voz poética se pregunta qué relación tiene su libertad con las limitaciones que sostiene la “embraguetada sombra que erecta te persigue como un hombre”. Se encuentra una sombra amenazante, en persecución, que hace referencia a la sexualidad masculina. Es este una expresión simbólica de la posición que, como mujer, Iza mantiene, situada en un mundo regido por un modelo patriarcal.

Además, se encuentran en el fragmento otras imágenes evocadoras en dirección al mismo sentido. La mención de los “espermatozoides” mantiene la relación entre la sombra, antes mencionada, con la sexualidad de la que la voz poética se aleja para encontrar su autonomía, su propia libertad. Por eso, los “dioses”, la evocación de lo santo y sagrado, creencia que se relaciona con aquello que está más allá del cuerpo, aleja a la voz lírica de la terrena figura de la sexualidad masculina como un símbolo de dominancia, en comparación como un destino de libertad.

Este poema hace la representación de una individualidad que se encuentra en un espacio en la mitad, en donde luz y sombra, o libertad y prisión, son términos contrapuestos que dejan entrever a una voz poética que quiere apartarse de la figura masculina, para conseguir una libertad de pájaro.

Iza nos da una perspectiva específica de lo que significa ser una mujer consciente de las limitaciones de un contexto patriarcal, de manera crítica y reflexiva. La poeta sostiene que la libertad es la razón de su resistencia. En la última estrofa, la

voz lírica invita a la alondra a hablar sobre lo que atrás ha quedado una vez ya lejos de la noche de la que se va. Entonces la alondra, símbolo de la libertad, se retira del pasado acumulado en la noche.

En la obra poética de Ana María Iza, la derrota desempeña un papel antagónico en relación con la libertad y la vida. Es un lugar con el que es mejor no tropezarse. Sin embargo, la voz lírica a veces se tropezará. En el poema “Caprichos”:

Son las dos de la tarde
y se me ocurre decir
que la noche se llama ANA,
que mi volátil corazón
está en llamas,
que podría morir
y tengo miedo
de quedarme sin voz,
sin caricias,
sin besos. (Iza 2008, 103)

La derrota se manifiesta como un soliloquio sumido en la desesperación, donde las emociones variables dan la sensación de inestabilidad profunda. El primer verso enuncia el tiempo, “las dos de la tarde”. El hablante lírico evoca la noche deliberadamente, que es objeto de temor, y que se llama ANA. Ello sugiere que la noche es la poeta, o que ella se refleja allí, evocada en el imaginario, como ante un espejo. La oscuridad es el espacio destinado a la manifestación del dolor, a la sinceridad y la transparencia. En este sentido, esta profundidad evocada tiene crucial importancia puesto que guarda aquello que no puede ser dicho a la luz del día, sino que debe esconderse en la oscuridad.

Hay pensamientos y temores como los de perder la voz o el afecto, un miedo latente ante las emociones que se superponen unas con otras. Estos versos expresan ansiedad y desesperación, sensaciones sujetas a un aislamiento y a un abandono dolorosos, temas comunes en la experiencia de la derrota personal.

A la voz poética se le ocurre caer y entregarse a sus propias sombras por voluntad propia. “Beber el dolor / sorbo tras sorbo” habla de un sufrimiento lento y autoinfligido, como si el hablante se resignara a esta oscuridad que parece invocarlo. En este poema, la voz lírica decide estar en el lugar de su derrota y la oscuridad puede verse también como la búsqueda de un renacimiento, puesto que subsiste la idea de un tiempo cíclico en que la vida de hace y se deshace constantemente.

En el siguiente poema, “Conversando con nadie”, la poeta sugiere un diálogo interno en que se habla a sí misma a través de la voz. Ella escribe, en medio de la soledad, pues las aves la han dejado: “y no sé dónde enterrar tanta tristeza”.

La última ocasión que te miré
 Sonreías bastante
 ¿Sabes..?
 La sonrisa te sienta.
 ¿Por qué no sonreír entonces? (Iza 2008, 98)

La ausencia podría ser ella misma, o podría ser alguien más a quien imagina. Y entonces resurge la tristeza, porque “el amor se gasta”. En este poema se encuentra un dialogo interno marcado por la reflexividad y la transparencia, pero también por los finales, que evocan un sentido del dolor casi imposible de evadir. También encontramos la imagen del espejo, nuevamente, en que el sujeto poético al proyectarse provoca un conflicto, una discusión consigo mismo irresoluta y contradictoria. Tal vez la del espejo se convierte en una metáfora útil para atender la complejidad de la condición humana. En “Uvas secas”:

Ahora sólo escucho el eco de tu risa
 y tiene tu recuerdo
 un ademán amargo.
 [...]
 Si pudiera tan sólo
 convertirte en un niño,
 te ensuciaría los dulces,
 te apedreara con lágrimas
 y te dejara solo
 en medio de los carros. (Iza 2008, 104)

La derrota se representa a través de la reminiscencia, que tiene un sabor más bien amargo. Es una evocación de lo ausente a través de la que la voz lírica reactualiza el recuerdo. El “eco de tu risa” y el “ademán amargo” revelan la distancia entre la voz lírica y lo evocado. La fantasía del hablante al querer convertir a la persona evocada en un niño y someterla a actos crueles (“te apedreara con lágrimas”), da cuenta de una ira o un dolor profundos y no resueltos. Ese lugar de la memoria se ha convertido en un cajón al que acudir forzosamente, cuando las imágenes aparecen de manera involuntaria, trayendo al consciente lo que permanecía en lugares no transitados. En ese cajón habita el dolor y cuando se abre, el recuerdo se reactualiza. En este sentido, el lugar de la derrota es no solo la oscuridad, sino también esta memoria adolorida.

La derrota en el mundo de Iza

La obra de Iza puede verse como un reflejo de las realidades sociopolíticas de su tiempo, por ello, en su poesía capta la desilusión y la desesperación que acompañan a estos acontecimientos. En este aspecto, la derrota se percibe en su obra como un eco del fracaso de los ideales políticos y de las realidades, en un mundo marcado por la desigualdad y la injusticia. Su poesía se convierte en una expresión no solo personal, sino también colectiva pues, como escribe Sojos sobre la figura del poeta: “despliega una “atención” sobre su entorno y su propia corporalidad, que le permite descubrir a un tiempo su yo y el mundo que lo rodea” (Sojos 2008, 9).

Por otro lado, la transparencia y la personalización de su experiencia como mujer y como poeta, se dejan entrever sin reparos. La sinceridad con la que se expresa tiene tintes de una profunda confidencia en que se adhiere a la vida a pesar de los rasgos dolorosos en su poesía. En “La heredera”:

A Alicia Caviedes Fink,
con mi amistad de siempre
[...]
La casa es una fiera de ojos amarillos
danza sobre la cama con sus patas feroz
Cuelga como una lágrima la herida lila

Jamás en mis dominios quiso salir el sol
Porque soy la heredera de la nieve y el frío
aprendí a hacer hogueras
frotando mi corazón contra las piedras. (Iza 2008, 105)

Evoca una sensación de desolación y pérdida, un invierno que está en el interior de la voz lírica y que parece habitar el entorno. El sujeto lírico se presenta en un estado vulnerable, por lo que busca refugio en la naturaleza y en su fuerza interior. Se encuentran imágenes que sugieren desesperanza, gracias a las que se hace posible la expresión de un sentimiento de soledad y desamparo por el que la voz lírica buscará un refugio urgente. Por otro lado, se encuentra la imagen de la casa, elemento que simboliza el lugar seguro y que le permite al poeta habitar su ensueño, misma que aquí se encuentra retratada como un lugar inhabitable. La casa, al ser inhabitable, desaparece debido a que lo que representa ha sido desestimado.

Otra de las imágenes es la ausencia del sol que refuerza la atmósfera de oscuridad y frío. Condenado a habitar en este espacio, el hablante se identifica con la

nieve y el frío, expresa dureza, una fuerza que resiste a pesar de la adversidad. Si bien el poema transmite una sensación de profunda tristeza y soledad, en que el hablante se encuentra vulnerable y lucha por sobrevivir en medio de la hostilidad, demuestra también una fuerza interior para encontrar consuelo en la naturaleza y en sí mismo.

3.2. El refugio ante la derrota

En el poema citado recientemente, la casa es insegura, como una fiera. Según Sojos (2008), hay una estética de lo oculto²⁵ en la obra de Ana María Iza: “El universo poético se traduce en ritmos contrarios de aceptación y rechazo, que se alternan y complementan como un todo de un sistema binario; es decir en la “estética de lo oculto” de Bachelard, que se sirve armónicamente de los más diversos objetos – pretextos para su grafía.” (Sojos 2008, 15)

Para Bachelard en *La poética del espacio* (1957), la imagen de la casa simboliza el espacio en que uno se encuentra a salvo para crear y explorar el lenguaje sin reservas. Dentro de la casa se encuentran el sótano y la buhardilla, el primero de ellos se ubica bajo la casa y el segundo, en el techo. Existe un movimiento constante en la poesía de Ana María Iza en que hay oscilaciones entre luz y sombra, entre sótano y buhardilla, en una suerte de balanceo en que el binarismo logra un equilibrio que, de alguna manera, define su identidad compleja, seriamente humana. Este binarismo le confiere a la voz lírica la posibilidad de trascender esa derrota que la llama.

Para alejarse de la derrota, la voz poética encontrará formas de resistir desde un refugio. En “Invasión”:

A Ana María Iza

En perfectas escuadras de belleza
los pájaros invaden la tarde con sus alas.
La cintura del viento
se retuerce
en los brazos fornidos de los árboles
y suspiran las hojas débilmente
por los besos que crujen en las ramas
Es sábado.
No me hace falta más para sentirme libre
en un mundo de esclavos. (Iza 2008, 178)

²⁵ Bachelard, según la imagen de la concha o de la casa, habla de una dialéctica de lo oculto en donde lo que se manifiesta fuera del objeto es contrapunto de lo que se esconde adentro siendo lo de adentro más especial y complejo.

Este poema es una dedicatoria de la poeta a sí misma. La voz lírica contempla el movimiento de los pájaros en una tarde de sábado. Hay aquí una evocación a la libertad de este contemplar tan íntimo sugiriendo que el espacio interno es un espacio amplio para ser profundamente explorado. La voz lírica aquí no es pasiva, sino más bien activa, pues se involucra con su entorno a través de la interpretación de este, sacando al exterior la imagen de la libertad.

Al finalizar el poema el hablante dice “no me hace falta más para sentirme libre en un mundo de esclavos”. Este último verso plantea un contraste de la libertad con ese otro mundo al que muchos han sido sujetos de manera injusta. En este sentido, la contemplación que es introspectiva es una forma de abstraerse de un mundo del que somos prisioneros en la rutina. Es entonces cuando el acto de contemplar se vuelve un acto opuesto al estado de las cosas, una excepción de los días, metonimia de una resistencia al mundo ordinario. En este poema la derrota vendría a ser este mundo esclavizado ante el que la voz lírica encuentra su refugio.

Por otro lado, en “Montaña” encontramos una ampliación de este refugio como si este último poema fuera continuidad del precedente:

Montaña [...]
 Amo tu soledad
 tus campos verdes
 el aire limpio que a vivir contagia
 la libertad del pájaro que vuela
 la paz del gusano que se arrastra.
 Quédate donde estás
 ningún viento te mueva
 quédate lo más lejos del poblado. (Iza 2008, 198)

La montaña es un refugio de la derrota que es ese ruido mundano, y es también la libertad que se enfatiza por los versos: “sin aldabas/ sin noticias / sin absurdos prejuicios / sin tarados”. Es decir, el espacio lejos del mundo (de la derrota), donde no hay prohibiciones sino solo libertad, soledad y silencio, evocadora de una vida ascética. La voz lírica idealiza la imagen de la montaña en función de contrastar el silencio y el ruido del movimiento del mundo.

La voz quiere retener la imagen, que está condenada a fenece (“quédate donde estás, ningún viento te mueva”) y la sensación de habitar la montaña. ¿Existe desesperación en estos versos o una fascinación por lo evocado? Existe una insistencia por retener el instante en que la voz poética se abstrae del mundo, una emoción que se esfuerza por mantener el ascetismo. La naturaleza es un refugio que le permite al

hablante lírico realizar el viaje hacia la profundidad de sí mismo, y es en el silencio de este refugio en donde la autoexploración tiene cabida.

Otro de los refugios más importantes a los que Ana María Iza, a través de su poética acude, es el espacio del sueño. En este espacio, como en el espacio de la niñez idealizada y el de la naturaleza, ella puede resistir los dolores que vienen de la memoria, pero no desde esa memoria categorizada dentro de un cajón, sino desde la memoria que es presente. En el poema “Fórmula” el refugio es el lugar del sueño:

Para soñar
 [...]
 Basta entornar los ojos
 Y sentirse distante.
 [...]
 Basta dar las espaldas
 a las horas que pasan
 y taparse el dolor,
 Los oídos,
 Los ojos
 Y así estar,
 Estar...
 Hasta que nos despierten
 Con un golpe en el alma. (Iza 2008, 180)

Este poema se presenta como un manual para soñar. En el espacio de este sueño basta con apartar el dolor, no ver, no escuchar, no sentir sino más bien abstraerse, escapar no solo del mundo, sino también del propio cuerpo. Así como en la montaña se salva del dolor el asceta, aquí en el sueño, el soñador es capaz de desarraigarse del ruido del mundo y de su propio ruido, y de burlar las sombras del dolor.

Cabe mencionar que Iza señala entonces que desaparecer un rato del mundo es dejar el eco del dolor allí, permanente pero intocado por unos instantes. Estos espacios son los que sostienen los contrastes en la poesía de Ana María Iza y a través de ellos, las palabras logran una resistencia ante la derrota del poeta, “hasta que nos despiertan / con un golpe en el alma”. Este despertar es el final de una abstracción voluntaria para el derrotado, que ha decidido irse al espacio de los sueños dejando al mundo atrás por un momento.

3.3. El espacio entre la derrota y la vida

En resumen, el hablante lírico se encuentra situado en un espacio intermedio. Este espacio está cercado por hilos de luz y sombra que atraen al sujeto como fuertes centros

de gravedad. Aquí, la presencia de la luz y la sombra funcionan como entes dependientes de su opuesto, pues sin esta oposición habría una suspensión pasiva, sin búsqueda alguna. Los recursos expresivos con que la voz poética se manejará en este espacio medio son la ironía, el humor y la ternura.

Hay una intensa autorreferencialidad a lo largo de toda la obra. Así, la poesía de Ana María Iza está marcada por una profunda búsqueda de sí misma que impregna tanto sus reflexiones existenciales como sus representaciones de la realidad personal y la realidad sociopolítica.

En lo más íntimo, su obra aborda temas como el tiempo, la pérdida y la desilusión en contraposición a la idealización, a la luz del día, la armonía, que guarda la naturaleza, y la duda, presentando la derrota no como un evento singular sino como un proceso que moldea la experiencia humana, un espacio en donde se buscan las salidas de un laberinto. Allí hay una pugna por el equilibrio. A través de su poesía, Iza ofrece un panorama conmovedor sobre la inevitabilidad y las formas de resistir ante la derrota. En su poesía, es indispensable la contradicción, el opuesto que se convierte en un espejo para el autoexamen. A través de él, la poeta se ve indefinible, móvil, difusa, cambiante y transmutable, presta tanto para caer en la derrota como para salvarse de ella en sus refugios.

Capítulo tercero

Tres poetas: sus búsquedas y sus encuentros

1. Un diálogo en el común espacio de la derrota

Ante el panorama literario-poético de esta región latinoamericana, es inevitable encontrar correspondencias entre apuestas poéticas, estilos y decires. En la lectura de las obras de las tres poetas: Blanca Varela, Idea Vilariño y Ana María Iza, se encuentran puntos comunes en relación con el motivo de la derrota desde la perspectiva que aquí se ha planteado.

De modo general, las obras de las tres poetas sugieren una comprensión colectiva de que la derrota no es algo transitorio, sino un aspecto fundamental de la existencia humana. Como señala el crítico Hugo Verani sobre la poesía de Idea Vilariño, “En su poesía, la derrota es a la vez un punto de partida y un punto final: un círculo de desesperación existencial que navega con una mirada implacable y resuelta” (Verani 2003, p. 102-118). Esta perspectiva, que se hace extensiva a la obra de las tres poetas, construye un puente de comunicación entre las obras, donde las voces de Varela, Iza y Vilariño inician un diálogo a través de los límites y las libertades que les confieren sus poéticas individuales. Los motivos que se entrelazan entre las tres poéticas son el desencanto amoroso, la conciencia irrefutable de que todo termina, la búsqueda del sentido de la vida y la intención por autodefinirse en un espacio fluctuante.

1.1. La función del silencio en la obra de Blanca Varela, Idea Vilariño y Ana María Iza

El trabajo poético de Varela, como Castañón titula su texto introductorio a la antología *Donde todo termina abre las alas* (2001), es una búsqueda por “La conquista del silencio”. Para Varela el silencio es un lugar de introspección, un espacio donde el ser poético se conecta con la profundidad de sí mismo. Entonces Varela escribe “un pleno abismo/abriéndose/y cerrándose/la línea/ sin música/pero llamando/sin voz/pero llamando/sin palabras/llamando” (1999, 83). En Varela, el silencio es el espacio en donde la voz poética se confronta consigo misma, con sus miedos, sus deseos y sus dudas. El

silencio en ella implica un momento de pausa, un detener el tiempo para mirar hacia adentro, en medio del mundo de afuera, en constante flujo. En ese lugar se construye el espacio de la creación, que no implica un lugar de recogimiento, aislado del mundo, sino más bien, es un estado interior que se conecta con la periferia, es decir, el mundo que le rodea. Así, cada una de las poetas asienta las bases de su obra relacionándola constantemente con su contexto de escritura. En el caso de Varela será Perú y su estadía en París, en el caso de Vilariño será Uruguay y en el caso de Ana María Iza, será Ecuador.

Por otro lado, en la obra de Vilariño, el silencio es el espacio que dice sin decir y cuando Vilariño calla, el silencio habla y dice más de lo que las palabras dicen. En ese silencio se encuentran las búsquedas de la palabra calculada, la precisión del vocabulario y la intención por mantener una honestidad genuina en su poesía. Por eso, en Vilariño no hay espacio para el error, sus versos son musicales y en esa música, los compases mantienen una especial sincronía entre las verdades y los afectos que la poeta busca desentrañar desde dentro.

Por último, en la obra de Ana María Iza, la intención no será muy distinta. En su obra poética se encuentra presente el silencio para marcar el tiempo del poema. Su función es la de hacer elipsis, crear saltos que llevan del presente a la memoria, o de lo recóndito a la superficie. Gracias a los silencios, que están entre los versos, entre las estrofas, Iza construye espacios entre las palabras que no se conectan con una vaciedad, sino que funcionan como puente hacia la concisión que logra entablar entre los sentimientos más profundos y las sensaciones del cuerpo, en una dialéctica de la experiencia. También el silencio se hace práctico para conectar palabras que podrían parecer inconexas en el sentido del poema: un campo “agreste” que se hace “agrio” (Iza 2008, 47), de esta forma se hace posible el énfasis en la palabra aislada.

La búsqueda de la identidad a través del silencio

Un factor importante, por amplio y crucial en el trabajo de las tres poetas, es la búsqueda por autodefinirse. Pero, en lugar de buscar cosas y lugares inamovibles para definirse, buscan la inestabilidad, los saltos en el tiempo, las imágenes cambiantes, la contradicción. Las tres se sitúan en un espacio que, por su indeterminismo, les da mayor movilidad y alimenta esa necesidad constante de performar la escritura con el objetivo de encontrarse a sí mismas en las palabras o entre las palabras. Ejemplo de ello es el poema “La Duda”, de Ana María Iza que empieza con este fragmento:

¡Escribir!
 Una palabra detrás de otra palabra,
 En filas.
 En escuadras.
 Las hormigas no escriben
 Y los sabios
 Afirman que son sabias.
 Escribir cosas que nunca llegarán a ser casas.
 Cosas que van a la mesa del crítico,
 Pero nunca a la mesa del hambre. (Iza 2008, 95)

Así, se puede recrear la imagen (nótese lo tautológico puesto que estamos en el ámbito de la imagen poética) de estas tres poetas habitando, cada una individualmente, el silencio: el espacio que existe entre las palabras o en una coma, en un punto, siempre cerca de la palabra, siendo parte de algo que da paso a la creación, a la búsqueda de sentido dentro del texto. Entonces, las poetas habitan primero el preludio, la parte inmediatamente previa a la formación de la idea, del concepto, de la obsesión de la palabra.

Una vez que la palabra consigue ser escrita y aterriza en el papel, existe un deshacimiento, una deflación que conlleva a una paradoja (misma que se hace eco del estilo de escritura con ideas contradictorias o antonimias de las tres poetas): la palabra, al nacer, anuncia su propia muerte y el presente, que es efímero, imposible de asir, escapa con la fuga constante del tiempo, abandona a su paso posibilidades del futuro y tiempos pasados profundamente conocidos. ¿Cómo aferrarse a este ahora que se desvanece? Tal vez, habitándolo en los intersticios de las palabras, justo a través de los silencios, prolongando así el acto de escribir y, con él, la ilusión de que el instante permanece.

Escribir hasta que salte espuma o sangre,
 Y escribir corto,
 Rápido,
 Porque si el lápiz se acaba,
 Ya no hay lápiz. (Iza 2008, 95)

Desde el espacio del silencio, si hay algo más en común entre las tres poetas, es la búsqueda que hacen a través de su escritura. Por un lado, la búsqueda poética de Blanca Varela según Adolfo Castañón (2001), es comparada con el mito de Sísifo, ya que la poeta retoma sus ideas fundamentales y las plasma en el papel repetidamente para encontrar nuevas formas de decir.

Blanca Varela ha elegido el calendario mítico de Sísifo, que inicia una y otra vez la obra que fracasa, la obra que decae cada vez que es abandonada. Por eso, más que reescribir

un poema o un puñado de poemas «nuestra autora recomienza en cada poema siempre una misma situación fundamental, infinita, inagotable, con mínimos desplazamientos, firmemente solidaria con una idea de la expresión que estaba toda contenida en [...] *Ese puerto existe*», como escribe Roberto Paoli. Con todo, ese recomienzo, recordémoslo, es un acto de resistencia al orden convencional y falaz de las palabras; ese recomienzo incesante es, ¿de qué otro modo decirlo?, un camino de perfección. Estamos hablando del «poema como destino, no como conquista verbal» (Castañón 2001, 11).

En el mismo sentido, la obra de Idea Vilariño se da también la búsqueda repetitiva en que la poeta ensaya una y otra vez la misma idea fundamental. Y, por otro lado, en el caso de Ana María Iza, su obra poética da la sensación de que el poema es uno solo y continuo, pero aparece segmentado a lo largo del libro que es su poesía reunida.²⁶ Para esto, la búsqueda de identidad viene a ser un ejercicio de construcción y deconstrucción constante, torres que se deshacen y rehacen indefinidamente, sin término previsible.

1.2. El amor y la existencia en tres poéticas

Un importante hilo conductor en la poética de Varela, Iza y Vilariño es el tema de la ruptura de la ilusión amorosa y de la angustia existencial: el amor y la muerte. Cada una de las poetas realiza una exploración en el espacio que se encuentra entre lo ideal y lo real, en donde el amor y la existencia se retratan como una fuente de un dolor ansioso y de cuestionamiento sobre la vida, inconcluyente.

En primer lugar, con respecto al trato del amor en la poesía de las tres autoras: en el caso de Blanca Varela, encontramos su atención dirigida al colapso de las ilusiones, escribe desde el vacío que deja la ausencia del amor. En “Puerto supe” por ejemplo, el amor resulta ser “un puerto sin nombre” (Iza 999), el amor se convierte en ausencia y entonces deviene el desamor, un lugar de desamparo, desolado, difícil de habitar. Por otro lado, los versos de Ana María Iza sobre el amor se dirigen hacia el recuerdo, hacia una nostalgia irrefutable y, en esa nostalgia habita un tiempo de luz. Verla desde el recuerdo, para Iza implica solo eso, realizar un viaje al pasado. Sin embargo, al final del poema “Río Curaray” se disculpa por... “Perdóname la estrella / celeste / inmóvil / fría... // Es que, por esos tiempos, soldado, / me invadía / el infernal oriente de la desolación. // Es que en aquel diciembre / tus ojos del color de hierba no sabían / que era color de muerte mi corazón” (Iza 999), La voz poética se reconoce inhóspita ante el amor, marca una distancia entre ella y el ser amado, y va más bien hacia su propia enajenación en un

²⁶ *Ana María Iza antología poética* (2008).

espacio indeterminado. Idea Vilariño, a su vez, sin alejarse de lo precedente, explora el dolor de la pérdida del amor no correspondido. En el poema “Ya no”, la poeta expresa una aparente resignación ante el fin del romance: “No me abrazarás nunca / como esa noche / nunca. / No volveré a tocarte. / No te veré morir.” (Vilariño 1997). Se trata de una pérdida ante la que no queda nada por hacer, la resignación es aparente porque encierra un profundo lamento y una falta irrevocable.

Este espacio a veces vacío, a veces plagado de imágenes provenientes de la nostalgia, en el que habitan las tres poetas cuando se encuentran en la desolación del amor, se hace un lugar también apto para la angustia existencial. Así, en segundo lugar, como en el amor, las tres poetas comparten una visión desencantada de la existencia. Mientras que Blanca Varela va hacia el nihilismo del que Santos dice ser “un viaje al núcleo de la nada” (Santos 2010, 33) en donde la poeta pone de relieve el escepticismo ante las cosas del mundo y su falta de significado, Iza, por su parte, vincula la angustia existencial también con un nihilismo, pero suma a ello la crítica hacia los valores superficiales y cuestiona la autenticidad de la identidad individual y colectiva. Vilariño, a su vez, centra su búsqueda en el imparable paso del tiempo y la consiguiente muerte. Así, ella explora la angustia propia, que surge de la conciencia sobre la finitud del mundo.

El espacio de la voz lírica sigue siendo ese lugar en medio de la indecisión, de nacimiento y pérdida constante. Entonces las poetas, al ver que todo fenece, se sostienen en el poema para hacerlo prevalecer o renacer, gracias a su estilo repetitivo, de manera insistente y constante. El espacio que se llena y se vacía, es en donde la identidad quiere encontrarse. En la poesía de las tres es crucial la contradicción, existen escenas de conceptos opuestos, entre oscuridad y luz, entre soles y sombras, entre estar y no estar, ser y no ser, habitar o deshabitar, a fin de cuentas, el alma.

El común existencialismo

De allí surge el común existencialismo, tema que atraviesa, sino profundamente en el caso de Iza,²⁷ sí insistente las tres poéticas. Como fue escrito anteriormente, Blanca Varela, Ana María Iza e Idea Vilariño cuestionan las contradicciones de la

²⁷ Iza desarrolla una poesía que se dirige al ámbito de lo social en donde actúa como crítica y defensora de las clases más bajas: “Mientras afuera duerme, / con los ojos abiertos / cuatro viejos, / tres niños / cuyos ojos me clavan para siempre, / en el cerebro, vidrios. // Ya sin poder llorar, / Orino frío.” (Iza 1974, 104). Poema ubicado en la obra reunida de Ana María Iza publicado en el 2008 por la editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

existencia humana, aquí las tres autoras articulan un sentido compartido de pérdida, desilusión, desesperanza, pero también de duda, oscilan entre la luz y la sombra. De esta forma, van hacia sus espacios íntimos en que la vulnerabilidad latente se hace material de escritura para conectarse y completarse con las circunstancias del mundo que, en su caso, está llegando al fin del siglo en una coyuntura de transformaciones: modernización de las ciudades, la tecnologización global y la inestabilidad económica de la región latinoamericana. La poesía marca una sincronía entre el espacio de afuera y el espacio de adentro, genera un movimiento que inevitablemente pone en contraste el pasado con el futuro.

En este contexto, Varela se adentra en un nihilismo. Su poesía, que está marcada por su característico minimalismo, hace resonar el cuestionamiento de la existencia y la dificultad de conferirle un significado trascendente. El nihilismo de Varela roza con el absurdo. Ella capta esa sensación de sinsentido a través de un lenguaje crudo y sin adornos que desnuda la vida hasta su esencia. En “Cruci-ficción”, Varela escribe: “ni una línea para asirse / ni un punto / ni una letra / ni una cagada de mosca / en donde reclinar la cabeza” (Varela, 2001). La imagen simboliza la marcha de la voz lírica hacia un final indefinido y condenado a la soledad.

En un asincrónico diálogo con Varela, la poesía de Iza explora la desilusión que surge del fracaso de las pérdidas, de las ausencias. Iza vincula la angustia por la existencia con el colectivo social realizando directas críticas a su contexto. En su poema “Poema de sábado” escribe: “Recomiendan el sol, / la flor, / el agua. / Y te tapan el sol, / te mezquinan la flor / y el agua te amargan dulcemente. [...] Qué has escrito ahora, me preguntas: / un niño se ahogó lavando ropa” (Iza 2001, 46). Además, confronta la inevitabilidad de la derrota a través de su exploración de deseos insatisfechos y sueños incumplidos. No es ya tanto en la individualidad de su ser íntimo en donde se quedan sus preguntas, por eso para ella el uso del humor es una herramienta fundamental que posibilita la conexión con una colectividad inmersa en su poesía. “Sería interesante dar las vueltas / sin preguntar la raya en la que vamos.” (Iza 1963, 51)

Para Vilariño, el amor, al igual que la vida son inherentes al paso del tiempo y a la sombra de la muerte. Esta conciencia de la finitud impregna su poesía, donde la angustia existencial se manifiesta particularmente en el contexto de las relaciones personales, por lo que expresa frecuentemente una aparente aceptación resignada de la pérdida y el paso del tiempo, como se ve en “Ya no”, donde la poeta se lamenta. Hay una angustia que subsiste ante la certeza de la muerte, esta angustia es la que se escenifica en

la poesía de Vilariño, pero no se tratará de una angustia plagada de desesperación, sino más bien, de una paciencia y una calma que si bien, aparenta ser resignada, es en realidad la anunciaciόn de que el dolor no se acaba con las certezas, sino que se reafirma y entierra más su espina.

Desde la perspectiva de cada poeta, existe una visión profunda sobre la condición humana y la conciencia de su finitud que está íntimamente relacionada con la experiencia propia, eco de todas las experiencias y las existencias. Esta experiencia sobre la condición humana conecta a los poetas directamente con la derrota ante los intentos por vivir sin la omnipresencia de la muerte que acecha. Esta misma derrota se vuelve metafísica cuando conecta con la pérdida de sentido de la vida, la incapacidad de trascender lo material o la palabra y la soledad en esa comuniόn de certezas irresueltas.

1.3. La manifestación de la derrota

La derrota en Varela es una experiencia íntima que se hace colectiva y se encuentra arraigada conscientemente en el modo en que está estructurado el lenguaje dentro del poema. Esta derrota subraya la marcha inevitable hacia un final, indefinido como la identidad, que es fluctuante. En cambio, la derrota en Iza se retrata como aquellas barreras infranqueables que separan el deseo de la realidad. Esta derrota se vuelve también una experiencia colectiva, como en Varela, pero va más dirigida hacia una conciencia del mundo circundante envuelto en situaciones precarias, por lo que también mantiene una crítica social que se sostiene desde el humor. Por último, para Vilariño la derrota significa esta aparente aceptación resignada de la pérdida y del paso del tiempo. La repetición en sus versos subraya una resignación en apariencia serena, pero que encierra gran angustia y una conciencia del desahucio, mientras contempla lo transitorio de la vida y del amor.

Conclusiones

Este estudio se ha propuesto situar el motivo de la derrota y sus preguntas colindantes, como la angustia, el amor, la complejidad de la maternidad, la guerra, para examinar los modos en que las poetas estudiadas lo integran en sus lenguajes y estéticas. Con esta propuesta inicial, la presente investigación se ha encargado de desentrañar cómo el motivo de la derrota se aborda, tanto de manera general en el contexto latinoamericano durante la segunda mitad del siglo XX, como en el caso particular de tres poetas mujeres latinoamericanas: Blanca Varela, Ana María Iza e Idea Vilariño.

Tras la finalización de la investigación, se resumen algunos hallazgos. En el primer capítulo, se puso en evidencia un panorama general, tanto del contexto de la segunda mitad del siglo XX, como de la poesía dentro de esa misma época, con poetas como César Vallejo y Alejandra Pizarnik a la cabeza de una genealogía que transita la escritura desde la derrota.

Si bien la muestra de poetas latinoamericanos realizada en este primer capítulo no fue exhaustiva, sí fue representativa del modo en que se ha abordado el motivo de la derrota en el continente latinoamericano. El objetivo de esta elección de poetas fue establecer un contexto de lectura en que el motivo de la derrota se traslada como un movimiento en sí mismo, siendo esta una búsqueda que el poeta inicia y no termina. Este conjunto de poetas logró poner en escena un amplio espectro de temáticas concomitantes con la derrota, para ampliar el sentido del término y su aplicación a la poesía. Ante esto, se concluyó que el motivo de la derrota va de lo íntimo a lo externo, sin perder la relación particular entre la palabra y quien la escribe.

En el segundo capítulo, se abordó en cambio, uno de los factores que ha resultado de mayor relevancia para este estudio: la elección de tres poetas mujeres para el análisis del motivo de la derrota. Ante esto, es necesario mencionar que se buscó escenificar el contexto cultural, social y político de las poetas de la derrota desde una perspectiva feminista, para destacar la relevancia de la experiencia y la voz femenina en medio de un panorama de autores en su mayoría masculinos.

Desde esta sección de la investigación, se puso en evidencia el trato histórico que se le ha dado a la figura de la mujer desde una óptica cultural principalmente androcéntrica. La pregunta de este capítulo buscó definir el lugar de la poeta, de lo que

se concluye según el tercer y cuarto capítulo de esta investigación, que el lugar de la mujer poeta es un espacio indefinido, un lugar en la mitad de una contingencia que la orienta de un lado a otro, desestabilizando y desesperando no solo su escritura, sino también su identidad.

A raíz de esta conclusión, en el tercer capítulo se llegó a la médula del asunto de la derrota. Se escribió un apartado para cada una de las poetas que fueron seleccionadas en la presente tesis: Blanca Varela, Idea Vilariño y Ana María Iza, para estudiar su poesía a profundidad, desde el análisis, con respecto al modo en que el motivo de la derrota atraviesa sus textos y a cómo esta derrota sostiene una relación evidente con su condición de ser mujeres. Así, ya hacia el final del cuarto capítulo, en que las tres poéticas entran en diálogo, se resolvió que las poetas habitan en la inestabilidad constante ante el signo desesperanzador de la muerte, que es inherente a la vida. Y esta muerte se extiende a todos los sentidos, es decir a la muerte de las relaciones, del cuerpo y, a la muerte, y esto es fundamental, de la palabra.

La derrota tiene que ver con las ideas que María Zambrano plasma en su libro *Filosofía y poesía* (2016), en el que la escritora expone que la derrota, en el caso del poeta, es la imposibilidad de retener el instante, mismo que el poeta no puede asir para eternizar. Así mismo, se trabajó en la caracterización del poeta derrotado, en base a lo que plantea Ana María Amar en *Instrucciones para la derrota*: el derrotado vendría a ser la figura del poeta que resiste la muerte de ese efímero instante, convirtiendo la palabra en su única posibilidad de resistencia a las diversas muertes o finales de las cosas del mundo.

Las tres poetas presentes en este estudio se hacen eco, a través de su obra, de la importancia que el tiempo tiene para la figura del poeta. Las tres encuentran el lugar del recuerdo y la experiencia, como un punto de partida para construir la idea fundamental de su poesía. Pero este no es el único componente del espectro poético. Está también detrás de lo real, lo irreal, lo que habita en el imaginario del poeta, allí, ese otro mundo a donde acude para flotar entre imágenes y formas. La acción de ese flotar recrea lo que el poeta crea también en el acto de la escritura y la palabra es el único lugar donde el tiempo se detiene, pero para que siga detenido, el poeta deberá seguir escribiendo, pues una vez llegado al final el texto se difumina, empieza a desaparecer, hasta que es reescrito o insistentemente leído.

De este modo, las tres obras poéticas, encierra una idea fundamental que se convierte, de algún modo, en obsesión para una escritura que es continua, que se transforma a medida que avanza, que contiene los temas más recurrentes en sus obras: la

muerte y el amor. A partir de estos, las poetas componen una suerte de tratado que gira en torno a consideraciones sobre la muerte y el amor, pero también; sobre la vida, el desamor, la desesperanza, la angustia existencial (más presente en Idea Vilariño), el dolor de la pérdida, el abandono, el júbilo, la injusticia y la justicia. Y el abordaje de todos estos temas será a través de la música y el silencio que encierran los poemas, recurso que retrasa la llegada y la muerte que le sigue a la palabra, así como a la vida humana.

En este contexto, se recurre nuevamente al mito de Sísifo, primero desde el espacio en que habitan las poetas. Este espacio de en medio, de duda, de oscilación permite que la resistencia se haga posible y es análogo a la constante ascensión por el sendero de la montaña interminable, con su carga existencial. El espacio en medio tiene fuerzas contrapuestas que atraen al sujeto. Ese espacio es como el limbo entre la vida y la muerte. Si este no existiera, las autoras habitarían inevitablemente uno de los extremos, lo que provocaría que no haya espacio para la duda, indispensable para la escritura, ya que da paso a la reflexión y al cuestionamiento constante.

Hablando desde la metáfora, para conectarla con ideas elevadas, la palabra es la tripulación de un barco que viene a ser el poema, navegando entre los extremos. El único anclaje posible para mantener la lucidez de la conciencia viene a ser este barco/poema. Entonces la poesía, o el mismo acto de escritura, que es el acto de navegar, transitar, se convierte en una resistencia ante la derrota no solo de la vida, sino también de la fugacidad del instante que el poeta quiere retener.

En otra imagen posible, la palabra es el refugio y el poema es la tropa que batalla contra el final de la vida del poema y de la vida en sí misma. Ambas imágenes sirven para recrear aún una más intertextual: la imagen de Sísifo, quien carga una gran roca que es el poema, sobre una montaña que es el papel, hacia la cima, que es el final del poema, para ver rodar en caída libre la roca (la carga de emociones, sensaciones e ideas que contiene el poema) otra vez hacia el punto en dónde su tránsito y su desarrollo empezó, hacia las laderas. Debido a que la palabra, la roca, es su herramienta y su condena, el poeta debe correr a buscarla y repetir el proceso. Así los intentos por retener el instante son infinitos como la tarea de Sísifo. Sin esa roca, no tendría sentido que Sísifo suba, es decir, esa roca le da sentido a una tarea que no lo tiene. De ese modo, Sísifo puede resistir a su castigo, a través del cumplimiento constante del mismo, en una paradoja incesante que se conecta inevitablemente con el absurdo de la existencia misma, la cual no tiene un sentido fijo y definido, sino que lo recibe a medida que el individuo le confiere un significado imaginario a modo de excusa para mantener la vida.

Por último, se hace evidente que, detrás de todo lo expuesto, el existencialismo atraviesa la derrota poética. Tanto filosofía como poesía se complementan. La primera de estas plantea las preguntas sobre la condición humana que la poesía responde desde la diversidad de experiencias subjetivas que es capaz de contener.

Todo es muy simple mucho
más simple y sin embargo
aun así hay momentos
en que es demasiado para mí
en que no entiendo
y no sé si reírme a carcajadas
o si llorar de miedo
o estarme aquí sin llanto
sin risas
en silencio
asumiendo mi vida
mi tránsito
mi tiempo. (Vilariño 1997, 87)

Lista de referencias

- Aguilar, Juan Domingo. 2021. “6 poemas de David Ledesma Vásquez”. *Zenda*. Accedido el 23 de octubre de 2024. <https://www.zendalibros.com/6-poemas-de-david-ledesma-vasquez/>.
- Amar Sánchez. 2010. *Instrucciones para la derrota*. Barcelona: Anthropos
- Arendt, Hannah. 1958. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Bachelard, Gastón. 1993. *La Poética Del Espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Bartalini, Carolina. 2020. “Idea Vilariño: Una poética del despojo”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 22 (2): 97-125. <https://www.redalyc.org/journal/5037/503764989004/html/>.
- Beard, Mary. 2018. *Mujeres y poder: Un manifiesto*. Barcelona: Planeta.
- Bordelois, Ivonne. 2012. “¿Quién es Alejandra Pizarnik?”. *Educ.ar*. Accedido el 22 de septiembre de 2024 <https://www.educ.ar/recursos/103626/quien-es-alejandra-pizarnik>.
- Camus, Albert. 1942. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Cárcano, Enzo. 2018. “Una pasión honesta: Idea Vilariño y la puesta en voz de su poesía”. *Academia.edu*. Accedido el 30 de octubre del 2024 https://www.academia.edu/35636763/_Una_pasi%C3%B3n_honesta_Idea_Vilari%C3%B3n_y_la_puesta_en_voz_de_su_poes%C3%A3%C3%A1?email_work_card=view-paper.
- Carrión, Gabriel. 2022. “Poética de la ausencia en la obra lírica de Idea Vilariño”. *Espaciolatino*. Accedido el 14 de mayo de 2024 https://letras-uruguay.espaciolatino.com/e/carrion_gabriel/poetica_de_la_ausencia_en_la obra_lirica_de_idea_vilarino.htm.
- Castañón, Adolfo. 2001. “Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio”. *Donde todo termina abre las alas*. Galaxia Gutenberg. Accedido el 28 de septiembre del 2024
- Castellanos, Rosario. 1996. *Mujer que sabe latín*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2005. *Sobre cultura femenina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- Cubas, Cristina Fernández. 2007. *Blanca Varela: La Poesía del Silencio*. Crítica.
- Dalton, Roque. 2024. “El ser social determina la conciencia social”. *Juventudes*. Accedido el 30 de octubre. <https://archivo.juventudes.org/roque-dalton/el-ser-social-determina-la-conciencia-social>
- Di Verso, Laura. 2018. “5 poemas de Blanca Varela”. *Zenda*. Accedido el 11 de agosto de 2024 <https://www.zendalibros.com/5-poemas-de-blanca-varela/>.
- Drayfus, Mariela, y Rocío Silva-Santisteban. 2007. “Nadie sabe mis cosas. La poesía de Blanca Varela”. *Lainsignia*. 3 de noviembre. https://www.lainsignia.org/2007/noviembre/cul_004.htm.
- Douix, Izia. 2016. “César Vallejo y su obra poética”. *La Clé des Langues*. Accedido el 26 de octubre de 2024 <https://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-latino-americaine/les-classiques-de-la-litterature-latino-americaine/cesar-vallejo-obra-poetica-completa->.
- Durán, Catalina Arancibia. 2022. “16 poemas de Alejandra Pizarnik (la última escritora maldita)”. *Cultura Genial*. 11 de octubre. <https://www.culturagenial.com/es/poemas-alejandra-pizarnik-la-ultima-escritora-maldita/>.
- Espinel, Ileana. 2017. *Con una Valium 10*. Quito: Centro de publicaciones PUCE.
- Flores González, José Reyes. 2006. “La nueva vanguardia hispanoamericana del siglo. XX: 1950-1980”. *UDG*. Accedido el 13 de noviembre de 2024. <http://www.sincronia.cucsh.udg.mx/reyes06.htm>
- Galarce, Pablo. 2024. “Mujeres y democracia: 100 años del voto femenino en Ecuador”. *UNDP*. 4 de julio. <https://www.undp.org/es/ecuador/blog/mujeres-y-democracia-100-anos-del-voto-femenino-en-ecuador>.
- García, Cármela Teresa, y Magdalena Valdivieso. 2005. *Una aproximación al Movimiento de Mujeres en América Latina: De los grupos de autoconciencia a las redes nacionales y transnacionales*. Buenos Aires: CLACSO. Accedido el 5 de septiembre de 2024 <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/osal/20110318071025/4GarciaValdivieso.pdf>.
- Gargallo, Francesca. 1998. *Poesía y existencialismo en la obra de Blanca Varela*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gatti, Giuseppe. 2013. “Extranjería existencial y transnacionalidad en la narrativa sesgada de cristina peri rossi y leonardo rossiello”. *Revista de estudios filológicos*:

- Accedido el 15 de febrero de 2024
https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-14-extranjeria_existencial-gatti.htm.
- Gelman, Juan. 2008. *Otromundo: Antología 1956-2007*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Giraldo, Luz Mary. 2005. *Silencio y fragmentación en la poesía de Blanca Varela*. México: Siglo XXI.
- González-Barrientos, Marcela. 2017. “Escritura femenina: Un recorrido por la crítica literaria feminista”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 33: 16-20.
- González Flores, José Reyes. 2006. La Nueva vanguardia hispanoamericana del siglo XX: 1950-1980. *Sincronía* (38): 1-15.
- Guerreiro, Leyla. 2013, “Idea Vilariño: Esa mujer”. *Fronterad*. 28 de marzo.
<https://www.fronterad.com/idea-vilarino-esa-mujer/>.
- Iza, Ana María. 2008. *Ana María Iza: Antología poética*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Jacob, Mario. 1997. “Una vida en obra: Idea Vilariño”. *La Factoría*. Accedido el 5 de noviembre del 2024 <https://lafactoria.org/idea-documental-de-mario-jacob-1997/>.
- Jaramillo, María Mercedes. 2019. “Histéricas e históricas: la mujer loca en la literatura del siglo XX”. En *¿Y las mujeres?: Ensayos sobre literatura colombiana*, editado por María Mercedes Jaramillo, 13-27. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Kristeva, Julia. 1993. “Tiempo de mujeres”. En *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra.
- Luna, Lola. 1996. *Leyendo como una mujer: La imagen de la mujer*. Barcelona: Anthropos.
- Melandri, Lea. 2011. *Amor y violencia: El factor molesto de la civilización*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Minelli, María Alejandra. 2005. *El amor y el desamor en la poesía de Idea Vilariño*. Montevideo: Editorial de la Universidad de la República.
- Molloy, Sylvia. 1992. *Feminismo y poesía: La voz de Idea Vilariño*. Montevideo: Editorial Universitaria.
- Mora, Enrique. 2022. *El Ecuador de 1960 a 1979: Secuencia de dos agitadas décadas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

- <https://www.uasb.edu.ec/investigacion/el-ecuador-de-1960-a-1979-secuencia-de-dos-agitadas-decadas/>.
- Nadal Quirós, Ana María. 2016. *La poesía de Blanca Varela: Un ascenso hacia lo más profundo*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Accedido el 17 de agosto de 2024 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=178782>.
- Navia Velasco, Carmiña. 2020. *Poetas latinoamericanas. Antología crítica*. Bogotá: Universidad del Valle.
- Ortiz, Juan. 2023. “Rosario Castellanos”. *Lifeder*. 8 de agosto. <https://www.lifeder.com/rosario-castellanos/>.
- Pajuelo Milla, Gloria María. 2022. “Vista de La construcción de la identidad a partir de la experiencia materna en ‘Casa de cuervos’ de Blanca Varela”. *URP*. <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/archivovallejo/article/view/5228/7357>
- Peri Rosi, Cristina. 2005. *Condición de mujer*. Bogotá: Arquitrave. https://www.arquitrave.com/arquitraveantes/imagenes_index/libreria/librospdf/cristina_peri_rossi.pdf.
- Pizarnik, Alejandra. 2001. *Poesía completa: 1955-1972*, 2.^a ed. España: Lumen.
- Richard. 2021. “Tzantzismo”. *Ecuadorian Literature*. 11 de enero. <https://www.ecuadorianliterature.com/tzantzismo/>.
- Richard, Nelly. 1996. Discurso feminista y critica cultural: nuevos desafíos. *Atenea*, n.^o 473: 221-8.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo XXI.
- Rivero, Eliana. 1994. “Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana”. *Semantic Scholar*. 31 de diciembre. <https://www.semanticscholar.org/paper/efe9006f66f3783274858ceea50878a301a5b3eb>.
- Rodríguez, Cinthia. 2013. *América Latina en la segunda mitad del siglo XX*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación.
- Rodríguez, Mario. 2002. “La galaxia poética latinoamericana: 2a mitad del siglo XX”. *Acta Literaria* (27): 91-108.
- Román, Laura. 2021, noviembre 11. “Conoce la vida y obra de Cristina Peri Rossi, ganadora del Premio Cervantes 2021. EDUCACIÓN 3.0”. Accedido el 24 de mayo de 2024. <https://www.educaciontrespuntocero.com/noticias/cristina-peri-rossi/>

- Ruiz, Andrés. 2021. "El corazón de pájaro de Ana María, 'Heredarás el viento', de Ana María Iza - Reseña libro". *Elipsis: Revista Digital*. <https://www.elipsis.ec/resenas-2/el-corazon-de-pajaro-de-ana-maria>.
- Russ, Joanna. 2020. *Cómo acabar con la cultura de las mujeres*. Madrid: Dos Bigotes. Edición en EPUB.
- Tigre La sed: *Antología de poesía mexicana contemporánea, 1950-2005*. 2006. Edición de Miguel Gomes y Miguel Ángel Zapata. Madrid: Hiperión.
- Saenz, Jaime. 2004. *Recorrer esta distancia. Antología poética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Sardeña, Gloria M. 2015. "Montevideo en los sesenta: escritura, compromiso y política en Cristina Peri Rossi". Accedido el 15 de agosto de 2024 [http://file:///C:/Users/vidal/Downloads/Dialnet-MontevideoEnLosSesenta-9211851%20\(3\).pdf](http://file:///C:/Users/vidal/Downloads/Dialnet-MontevideoEnLosSesenta-9211851%20(3).pdf).
- Secreto, Cecilia. 1997. "Herencias femeninas: Nominalización del malestar". En *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, editado por Cristina Piña, 151-202. Buenos Aires: Biblos.
- Sojos, Catalina. 2008. "Prólogo". *Ana María Iza: Antología poética*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Soní Soto, Araceli. 2007. "César Vallejo y la vanguardia literaria". *Argumentos (México)* 20 (55): 185-207. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59505507>.
- Suárez, Modesta. 2009. "Blanca Varela: Una poeta vestida de humana". *Caravelle* 93: 179-89. <https://doi.org/10.4000/caravelle.9600>.
- Suarez Rojas, Tina. 1997. "Alejandra Pizarnik: ¿La escritura o la vida?". *Mozaika*. Accedido el 15 de agosto de 2024. <http://mozaika.es/magazine/alejandra-pizarnik-la-escritura-o-la-vida/>.
- Teillier, Jorge. 2024. "Antología poética". *Ciudadanoaustral*. Accedido el 17 de octubre de 2024. <https://ciudadanoaustral.org/biblioteca/13.-Jorge-Tellier-Antologi%23U0301a-Poe%23U0301tica.pdf>.
- Thomas, Hugo. 2012. "Alejandra Pizarnik / Yo no soy de este mundo". Video de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=lcK07ox2ZMs&pp=ygUXeW8gbm8gc295IGRIIGVzdGUgbXVuZG8%3D>.
- Vallejo, César. 2022. *César Vallejo. Poesía Completa*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Vallejo, César. 2023. *Trilce*. Linkgua Ediciones.

- Varela, Blanca. 2001. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Varela, Nuria. 2019. *La cuarta ola*. España: B.
- Verani, Hugo. 1988. *Existencialismo y Poesía en Idea Vilariño*. Barcelona: Crítica.
- Verani, Hugo. 2003. “La derrota como eje en la poesía de Idea Vilariño”. En *Estudios sobre la poesía uruguaya del siglo XX*. Editado por Washington Daniel Gorosito Pérez, 34-45. Montevideo: Trilce.
- Vilariño, Idea. 1997. *Poesía completa*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Vilariño, Idea. 2019. “Constante despedida”. En *Poesía completa* editado por Lumen, 56. Barcelona: Lumen
- Zambrano, María. 2016. *Filosofía y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.