

LA MÍSTICA DEL CUERPO EN LA POESÍA DE JORGE EDUARDO EIELSON Y BLANCA VARELA

GABRIELLA MENCZEL

Universidad Eötvös Loránd, Hungría

Resumen: El artículo se propone el análisis comparativo de dos poemas del ciclo “Noche oscura del cuerpo” (1955) de Jorge Eduardo Eielson, y dos de Blanca Varela: “Cruci-ficción” (*Canto villano*, 1978) y “Ternera acosada por tábanos” (*Ejercicios materiales*, 1993). El estudio se lleva a cabo a partir del concepto del cuerpo y de la corporalidad con el fin de revelar la vinculación de ambos poetas con la mística de la creación, en su sentido espiritual y poético.
Palabras clave: cuerpo, corporalidad, unión mística, noche, lenguaje.

Abstract: This paper aims to provide a comparative analysis of two of Jorge Eduardo Eielson’s cycle of poems “Noche oscura del cuerpo” (1955) and Blanca Varela’s two poems: “Cruci-ficción” (*Canto villano*, 1978) and “Ternera acosada por tábanos” (*Ejercicios materiales*, 1993). The study focuses on the concepts of body and corporality in order to reveal both poets’ connections with the mysticism of creation in a spiritual and a poetic sense.
Keywords: Body, Corporality, Mystical Union, Night, Language.

La experiencia mística en su pretensión de entablar una comunicación que puede obtener diversas vías –lingüística, devota, religiosa, amorosa, ascética, contemplativa, auditiva, etc.– también constituye una misión tanto creativa como poética. Con el fin de sugerir una segunda aproximación, no podemos pasar por alto la problematización de tal intención: pues, la infabilidad, la insuficiencia del lenguaje es la experiencia tal vez más fundamental de todo poeta místico. “El objeto de la expresión mística es acercarnos al misterio del contacto con una realidad trascendente que sobrepasa los niveles racionales humanos, y por consiguiente, lingüísticos” (Mancho Duque, 1993: 129). Por otro lado, el cuerpo como *corpus* alude tanto a lo corporal vivo o muerto, físico y material de los seres, mediante el que entramos en contacto con el mundo; como al texto escrito que se propone explorarlo. El *Corpus* también es la encarnación de dios para los cristianos, que emerge precisamente en su ausencia, y por eso, esquivo constantemente cualquier registro (Nancy, 2013: 7-9). En el presente artículo me propongo una lectura del poema “Cuerpo mutilado” del ciclo *Noche oscura del cuerpo* (1955), en vinculación con el “Último cuerpo”, pieza final del mismo poemario de Jorge Eduardo Eielson, en comparación con los poemas titulados “Cruci-ficción” (*Canto villano*, 1978) y “Ternera acosada por tábanos” (*Ejercicios materiales*, 1993) de Blanca Varela.

Varela y Eielson pertenecen al grupo de poetas peruanos que comparten el interés por la tradición clásica, combinada con la cultura cosmopolita de la gran ciudad, pero

que son refinados artistas que iban más allá de las circunstancias inmediatas (Oviedo, 2001: 213). Algunos los consideran como la generación de los 40 (por ejemplo, Rebaza Soraluz, 2019: 174), otros los encasillan entre los de los 50 (véase a modo de ejemplo, Oviedo, 2001: 213-217). No hay coincidencia en la nómina de los integrantes, es una polémica hasta hoy abierta en la crítica, en la que en esta ocasión no quiero entrar. Sin embargo, ciertamente tanto Varela como Eielson pertenecen a los intelectuales que reencuentran su identidad latinoamericana en Europa.

Ya de entrada, una primera lectura de los poemas y de sus títulos, nos sugiere el procedimiento de una desacralización, una desmitificación, una degradación remarcada, subrayada varias veces por la crítica en lo que se concierne a ambos poetas, y a los poemas en cuestión (Fernández Cozman, 2019: 94-95; Salazar, 2021: 679). El título del poemario de Eielson evoca y, al mismo tiempo, subvierte el título del poema de San Juan de la Cruz, cuando al parafrasearlo, actualiza la dicotomía clásica de alma y cuerpo, poniendo énfasis en la materialidad, pero, por otro lado, mantiene el momento simbólico de la “noche oscura”, momento crucial de la realización del misterio trascendental, de la anhelada unión perfecta con Dios (Mancho Duque, 1993: 224). Ina Salazar añade a los niveles de significación la noción esencial del camino, implicada en el juego paratextual de Eielson, y lo relaciona con la exploración y el “adentramiento en lo incognoscible”, mediante el funcionamiento del lenguaje (Salazar, 2015: 290). Con el epígrafe de *Noche oscura del cuerpo*, Eielson tampoco deja lugar a dudas acerca de la referencia explícita del místico español del siglo XVI, al citar un fragmento de la copla de San Juan de la Cruz: “esta cosa tan secreta / que me quedé balbuciendo / toda ciencia trascendiendo” (Eielson, 2009: 106). Estos versos a partir del paratexto ya tematizan el carácter inefable de lo absoluto (Sandoval, 2002: 131), junto con el campo semántico del misterio inaprehensible e inabarcable, y la presencia enfática del sujeto lírico. Al fin y al cabo, son los ingredientes fundamentales de la poesía mística, en tanto que verbalizan el tropiezo del yo ante la transcendencia infinita del universo.

Los catorce poemas que conforman el ciclo de Eielson han sido interpretados como correspondientes a las catorce estaciones del Vía Crucis, la pasión de Cristo (Canfield, citado por Sandoval, 2002: 131; Salazar, 2015: 291), y asumen la forma de un camino iniciático (Salazar, 2015: 288). Otra explicación válida es que las doce piezas que se encuentran entre la primera y la última que forman el marco, son correspondientes a las doce horas de la noche, símbolo central tanto en la obra de Eielson como en la de San Juan de la Cruz (Marie-Madeleine Gladieu, citado por Sandoval, 2002: 131). Renato Sandoval entiende el número catorce como el duplicado del siete, en su significado tradicional simbólico del infinito, concepto inconcebible (Sandoval, 2002: 131), y llega a denominar a Eielson como un “místico secularizado” (Sandoval, 2002: 129). En todo caso, evidentemente se trata de un ciclo poético dedicado al cuerpo, sobre el cual se ha afirmado en más de una vez que

presenta una visión degradada, donde lo animalesco sirve para desmitificar el ser humano (por ejemplo, en Sandoval, 2002: 133, o en Marcolín 2002: 70).

En todos los catorce poemas se nos ofrece una interiorización, o hasta podríamos decir, una intromisión dentro del propio cuerpo, observado, estudiado y analizado en todos sus detalles, desde los miembros exteriores (la nariz, las orejas, las manos, los pies, los ojos, los brazos, los dedos, mi sexo, mi cabeza, el ombligo), hasta la dimensión interior de no solo los órganos (el corazón, los huesos, el páncreas, mis intestinos, mi glándula, mis testículos, bilis, nervios), sino en su formulación química (humores, saliva, sangre) (Rebaza, 2004: 26; Salazar, 2015: 291). En varios aparecen prendas de vestir (pantalón, camisa, corbata, sombrero, saco, zapatos, guantes, botones, pañuelos) en un sentido opuesto a la desnudez, aludiendo a todo lo que se pone como máscara y disfraz por encima de lo natural, que aísla, vela, oculta, mutila el cuerpo humano (Marcolín, 2002: 64).

La noche del título, en consonancia con el símbolo sanjuanista, en tanto que es una condición esencial del hombre, ya que es el momento de la experiencia del amor (Andrés, 1996: 128). La crítica tradicionalmente interpreta el simbolismo de la noche como el tiempo cuando el alma se prepara para llegar a la perfección (Sandoval, 2002: 129), a la unión con Dios (Gaitán, 1995: 86), que se constituye como el prelude del día celestial (P. Gabriel, 1966: 218). Así se interpreta también como un proceso, una transición (Mancho Duque, 1993: 107-127). Este momento necesario del poeta místico de salir de sí con el fin de encontrar su verdadero centro en Dios (Andrés, 1996: 129) para Eielson será el instante propicio de descubrir las honduras del cuerpo y a través de ello, el universo que lo rodea. Para ambos, la noche viene a ser el estado espiritual de ensimismamiento, desnudez, “una aventura interior” (Andrés, 1996: 150), “consecuente a una renuncia total” (Mancho Duque, 1993: 200).

“Cuerpo mutilado” es la tercera pieza del ciclo, hasta en su imagen visual sugiere la escisión y el desgarramiento:

Cuento los dedos de mis manos y mis pies
Como si fueran uvas o cerezas y los sumo
A mis pesares. Multiplico lágrimas humores
Minuciosas gotas de saliva
En estalactitas tibias y plateadas
Divido uñas y quejidos agrego dientes
Sinsabores luminosos segmentos de alegría
Entre murallas de cabellos y corolas
Que sonríen y que duelen. Todo dispuesto
En cúpulas sombrías en palpitantes atados
De costillas quebradas como si fueran un ciervo
Un animal acorralado y sin caricias
En un círculo de huesos
Y latidos (Eielson, 2009: 111).

Las rupturas tipográficas introducidas en medio de seis de los versos es un mecanismo característico de todo el ciclo. En mi lectura, por una parte, pueden metaforizar a nivel visual el itinerario laberíntico realizado a través del cuerpo y, por otra parte, cumplen una función parecida a los puntos en medio de algunos versos: en concreto, la de introducir una fractura, una pausa en el ritmo y facilitar el encabalgamiento. Los encabalgamientos forzados subvierten la fluidez de los versos, pero al mismo tiempo van en contra de las rupturas abruptas, creando así un vaivén constante entre continuidad y detención. La escritura como laberinto, y de tal forma, como arquetipo de itinerario de la búsqueda espiritual está presente en todo el poemario (Salazar, 2015: 294-302).

El ciervo es otro elemento en paralelo con el *Cántico espiritual* (1622) de San Juan de la Cruz, en el que se comprende como símbolo de la sed de la fe, la búsqueda de Dios por parte del alma creyente. En la simbología cristiana también puede aludir a Cristo y la resurrección, debido a los cuernos en continuo recrecimiento. En el poema de Eielson forma parte del parangón referente al cuerpo humano asustado, y en el final, queda identificado con el corazón en medio de las costillas (“En un círculo de huesos / Y latidos”). En palabras de Martha Canfield: “El ciervo es el alma *acorralada* en el cuerpo, *encarcelada* hubiera dicho Santa Teresa” (Canfield, 2002: 106). La purificación final del cuerpo, condición necesaria ante la unión mística con la trascendencia, se produce en el último poema (titulado “Último cuerpo”), mediante el acto de la defecación, expulsando del cuerpo la materia a la tierra y dando así inicio al rebrote del ciclo vital (Sandoval, 2002: 138; Canfield, 2002: 128):

Cuando el momento llega y llega
Cada día el momento de sentarse humildemente
a defecar y una parte inútil de nosotros
Vuelve a la tierra
Todo parece más sencillo y más cercano
Y hasta la misma luz de la luna
Es un anillo de oro
Que atraviesa el comedor y la cocina
Las estrellas se reúnen en el vientre
Y ya no duelen sino brillan simplemente
Los intestinos vuelven al abismo azul
En donde yacen los caballos
Y el tambor de nuestra infancia (Eielson, 2009: 122).

El dolor se convierte en brillo y el último verso nos remite a la infancia, al inicio de la trayectoria del sujeto: “Y ya no duelen sino brillan simplemente / Los intestinos vuelven al abismo azul / En donde yacen los caballos / Y el tambor de nuestra infancia” (Eielson, 2009: 122). “El acto de defecación constituye el término del viaje, la salida del laberinto” (Salazar, 2015: 302). El producto de nuestro quehacer vital más vulgar y prosaico, el excremento en su valor de fertilizante, mediante el lenguaje

transgresivo de Eielson se convierte en un ritual sagrado substancial (Salazar, 2015: 303). Eduardo Chirinos vincula este último poema con la pieza XII de *Trilce* de César Vallejo (Vallejo, 1993: 127), a base de la analogía del carácter metapoético de ambos. El poema de Vallejo representa quizá de manera más explícita el instante previo a la génesis, el momento del silencio que anuncia la creación posterior (“Chit! Ya sale”). Por lo cual, con palabras de Chirinos, la

paradoja es evidente: si el poema supone una escenificación de un doloroso e incierto proceso de búsqueda creativa (que tiene su correlato en el dolor y la incertidumbre que acompañan al parto), el poema anunciado sólo puede producirse después del poema que leemos, es decir, en el espacio de silencio que solicita el hablante para que la creación efectivamente se produzca (Chirinos, 1998: 154).

Eielson no en vano coloca el “Último cuerpo” al final del ciclo, indicando que el conjunto de poemas puede entenderse como fases del proceso excremental y, la última pieza corresponde precisamente al alumbramiento del producto. La serie de poemas en este sentido marcan el itinerario de “la búsqueda de la revelación” (Chirinos, 1998: 154) y así la secreción se identifica con la creación poética. Los silencios intercalados entre cada uno de los poemas eielsonianos, es decir, el carácter fragmentario del poemario, se asemeja al balbuceo evocado en el epígrafe sanjuaniano (Chirinos, 1998: 155). De tal manera, alude a lo doloroso que es el hecho íntimo de desgarrar, de dar a luz a la materia, al cuerpo, o bien, a la palabra poética, en última instancia, al poema como creación.

El poema plástico “Cruci-ficción” (de *Canto villano*, 1972-78) de Blanca Varela es como si retomara el hilo del “Cuerpo mutilado” de Eielson:

de la nada salen sus brazos
su cabeza
sus manos abiertas
sus palmípedas manos
su barba redonda negra sedosa
su rostro de fakir

hecho a medias
un niño
un dios olvidadizo
lo deja sin corazón
sin hígado
sin piernas para huir
en la estacada lo deja
así colgado en el aire
en el aire arrasado de la carnicería

ni una línea para asirse
ni un punto
ni una letra
ni una cagada de mosca
en donde reclinar la cabeza (Varela, 2007: 243).

La imagen del cuerpo destrozado, visto desde dentro en Eielson, es visto desde fuera en Varela. El sacrificio de Cristo se cuestiona ya en el título, donde se lo define como “ficción”. La figura cobra características animalescas (“palmípedas manos”), caricaturescas (“rostro de fakir”). El “dios” en minúscula es “olvidadizo” que deja a su hijo “en la estacada” (Fernández Cozman, 2019: 95). El texto muestra de forma muy pictórica la imagen de un dios degradado, como si fuera un animal sin asidero (Guerrero, 2007: 58). La última estrofa reflexiona sobre el lenguaje que también resulta insuficiente para apoyarse en él, y la orfandad así queda absoluta (Fernández Cozman, 2019: 95). La serie de las negativas en el poema (nada, sin...) se acumulan para el final, ya que los inicios anafóricos del pronombre posesivo “su” de la primera estrofa se tornan en la negación “ni”, y así eliminan toda materialidad en que sujetarse. La forma del poema se encuentra en paralelo con este procedimiento de eliminación: comienza en medio de la frase (“de la nada”) con minúscula y termina de la misma manera. De la nada llega a la nada, subrayando aún más el abandono, el desamparo definitivo mediante el sarcasmo de la analogía entre escritura/creación y “una cagada de mosca” inservible.

En ambos poemas, tanto en “Cuerpo mutilado”, como en “Cruci-ficción”, el cuerpo es representado mayoritariamente en su exterioridad, la descripción se refiere al aspecto o al mecanismo físico del organismo, y si hay alguna alusión a cierta emoción, esta también sirve la presentación del estado corporal. Véase, por ejemplo, en “Cuerpo mutilado”: “luminosos segmentos de alegría [...] Que sonrían y que duelen”, o “como si fuera un ciervo / Un animal acorralado y sin caricias” (Eielson, 2009: 111), mientras en “Cruci-ficción” no encontramos ni germen de emoción explícita (Varela, 2007: 243). El cuerpo fragmentado, destrozado, es lo que percibimos, es el lugar del sufrimiento, del dolor, de la herida y, por lo tanto, el lugar de la compasión. Por otra parte, es también signo, escritura, señal de algo más allá de la inmediata corporalidad. El lenguaje, la escritura que lleva a cabo la puesta en escena del cuerpo en ambos casos, se percibe como una liminalidad, un espacio fronterizo, donde, no obstante, en Eielson más allá de la división sugerida a primera vista, se reintegra lo material (cuerpo/signos escritos) con lo espiritual (lo sagrado/lo divino), o sea que se revalorizan las partes integrantes como enlaces de re inserción en la totalidad cósmica. La constante dualidad lingüística que alude al mismo tiempo a lo corporal y a lo espiritual, a lo vulgar y a lo trascendental, acaba destruyendo la ambivalencia entre lo físico terrenal y lo incorpóreo celestial. Lo material inmediato se integra en la sacralidad de la armonía cósmica (López Castro, 1998: 69). Si en el poema de San Juan de la Cruz, la unión mística se produce en el exacto momento de

la enunciación (Gil, 2004: 75), pues, en Eielson también será la enunciación misma, en su capacidad performativa, la que realiza la unión, mediante la recreación del instante de la reintegración de la materia en el cosmos. El último poema (“Último cuerpo”) confirma tal fusión: tras la expulsión de la materia enseguida se reintegra en la naturaleza (Salazar, 2015: 302). Aun así, el concepto de la corporalidad tiene mucho que ver con la antropología fenomenológica de la poesía mística, en tanto que el cuerpo, la encarnación se comprende en el sentido de condición existencial del hombre como ser-en-el-mundo (González Suárez, 2021: 90). La corporalidad, en esta concepción, es un fenómeno subjetivo, inseparable del yo. Por lo tanto, el propio cuerpo no puede ser una realidad exterior e independiente del que sea posible prescindir. Más bien, se trata de una “vivencia intransferible”, una “condición originaria de la existencia”, “referente de una intuición primaria” (González Suárez, 2021: 91). En una carta el propio Eielson constata algo muy parecido, al referirse al cuerpo como “lo más inmediato que somos” (carta citada por Sandoval, 2002: 128).

En Blanca Varela, sin embargo, no se produce tal reintegración. A pesar de que la imagen final de “Cruci-ficción”, la “cagada de mosca” puede entenderse en paralelo con el acto de “defecar” en el “Último cuerpo” de Eielson, en Varela el cuerpo permanece desintegrado, descompuesto, mutilado, dolorido. El lenguaje aparentemente sencillo, a su vez balbuceante y fragmentario, en ambos casos se origina de una voluntad blasfematoria, pero mientras en Eielson va orientado hacia la busca alternativa de una trascendencia mística, en Varela la figura sagrada queda degradada por la ineficacia de la palabra inepta para expresar lo indecible. Tras la “cagada de mosca” se suspende la vida y lo que subsiste es el silencio. El silencio productivo y el tropiezo lingüístico, o sea, el balbuceo ante la inefabilidad del encuentro con el Absoluto, que remonta a la poesía mística de San Juan de la Cruz, en Blanca Varela se reviste de una connotación distinta, si no contraria. El motivo del “dios olvidadizo”, esto es, la degradación del concepto cristiano de la dicción y la creación divinas recurre la poética de Varela, y la relaciona de forma inherente con César Vallejo (Chirinos, 1998: 161). El Dios enfermo del poema “Espergesia” (Vallejo, 1993: 114-115), o “las caídas hondas de los Cristos del alma” en “Los heraldos negros” de Vallejo (1993: 59) provocan inevitablemente el tartamudeo y los silencios, ante la congoja de los horrores absurdos del mundo.

En el volumen titulado *Ejercicios materiales* (1978-93) Blanca Varela acentúa aún más esta condición desamparada del hombre. El título del poemario abiertamente establece un diálogo irónico con *Ejercicios espirituales* (1548) de San Ignacio de Loyola, pero donde los poemas serán las creaciones del “dios-verdugo”, y constituyen una cadena fatal que nos ata implacablemente a la materia (Chirinos, 2007: 217). El poema “Ternera acosada por tábanos”, por ejemplo, para Ina Salazar representa “la intolerable vida, la sucia y degradada realidad”, donde la humanidad y el humanismo se ponen en tela de juicio (Salazar, 2021: 694):

podría describirla
¿tenía nariz ojos boca oídos?
¿tenía pies cabeza?
¿tenía extremidades?

sólo recuerdo al animal más tierno
llevando a cuestas
como otra piel
aquel halo de sucia luz

voraces aladas
sedientas bestezuelas
infamantes ángeles zumbadores
la perseguían

era la tierra ajena y la carne de nadie

tras la legaña
me deslumbró el milagro mortecino
la víspera el instinto la mirada
el sol nonato

¿era una niña un animal una idea?

ah señor
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
pasó la vida (Varela, 2007: 276-277).

El primer verso del poema (“podría describirla”) tematiza de nuevo el lenguaje y su capacidad representativa. Aunque comienza con una afirmación, las interrogaciones siguientes ponen en duda la suficiencia lingüística. El cuerpo no se deifica, porque los valores humanos han desaparecido, se han olvidado. A través de los animales –la ternera y los tábanos– y, mediante la visualización del cuerpo en putrefacción, se encarna lo infrahumano (Salazar, 2015: 515-516). No obstante, Vargas Llosa lo lee como una vasta alegoría de la condición humana, o más aún, de lo que es la vida, llena de desafíos y frustraciones inevitables. En su lectura, la descripción mediante el lenguaje sencillo, claro y directo, crea un espectáculo que además del horror infrahumano (Salazar, 2021: 694) provoca ternura, compasión y

piedad. El animal resiste al acoso, como los héroes clásicos que sabían que iban a ser derrotados (Vargas Llosa, 2014), y a su vez, como la muerte vence a la vida, designando una vez más un cuerpo abandonado y expuesto a las inclemencias de las fuerzas naturales. Se representa, mediante un lenguaje irreverente la incapacidad de dios de subsanar el deterioro de la existencia humana (Gazzolo, 2007: 82-83). La intuición mística vareliana es de signo invertido, donde el dios no casualmente se escribe con minúscula (Ferrari, 1997: 101). Es otra forma de resistencia y subsistencia vitales.

Sin embargo, lo que une la corporalidad de los poemas estudiados, es que parecen “existir” –tal y como lo propone Jean-Luc Nancy en su ensayo titulado *Corpus*–, en la condición espacial del Ser. Implican necesariamente la dimensión relacional abierta con lo otro, “ser-al-infinito”, como lo denomina el filósofo francés, que para él es la existencia misma, el “estar-fuera”, es extensión, exposición y comparecencia (Ramírez Cobián, 2017: 7). Es con el cuerpo que comunicamos con todo el mundo, con el infinito que de esta manera está al lado nuestro. Para Nancy, el cuerpo (“Corpus”) es la clave de la existencia, ya que “con el cuerpo todo llega, todo está y todo es.” (Ramírez Cobián, 2017: 7), el cuerpo se entiende como el locus de la existencia, que siempre siente y es sentido, percibe y es percibido, porque es tocado por lo que le rodea, el aire, o por el otro. Nancy postula la tesis de “corpus ego” (criticando la premisa cartesiana de “cogito ergo sum”). En su concepción, el cuerpo exclusivamente se manifiesta en el espacio, y el yo solo puede articularse en su condición material, corporal. De ahí la conclusión: frente a la dualidad filosófica tradicional, el alma –para Nancy– es inseparable del cuerpo, solo puede aprehendida mediante las vivencias sensoriales de cada día, es el sentido, la percepción del cuerpo. Solo podemos percibirnos en nuestra exterioridad, mediante el tacto de sí mismo. Así el alma y el cuerpo juntos y cada uno en el otro forman el ser cognoscitivo y sensorial (Radvánszky, 2014: 44-51). En esto consiste la mística del cuerpo cósmico, sustancia universal que lo toca todo.

Cada cuerpo representado en su materialidad se convierte en la metonimia de la humanidad como conjunto de cuerpos. Esta visión integradora se trasluce en los cuerpos de Eielson y Varela, que no siempre es gratificante, sino que entraña dolor y padecimiento, siendo puerta de acceso a niveles más altos de pureza, de ciencia y de realidad (Sandoval, 2002: 128). Es el lugar donde quedan inscritas las cicatrices del alma, diría Vargas Llosa (2014).

En resumen, propongo recordar la concepción de Eielson acerca de la desnudez –no la que nos rodea hoy, que es como una exhibición, un objeto mercantilizado (Canfield, 2009: 234)–, que explicó en una entrevista con Martha Canfield. Según Eielson, pues, la verdadera desnudez, muy de acuerdo con el concepto de San Francisco, “no es sino la entrega a los demás, sin máscara ni ropaje. Francisco se desnudó en público para mostrar su absoluta entrega y su completa identificación con los demás” (Canfield, 2009: 228).

Referencias bibliográficas

- Andrés, Melquíades (1996). El hombre en la noche. En: Melquíades Andrés. *San Juan de la Cruz, Maestro de la espiritualidad*. Madrid: Eds. Temas de Hoy. 128-132.
- Canfield, Martha L. (2009). Roma vista evocada y cantada: Diálogo con el autor. En: Jorge Eduardo Eielson. *Poeta en Roma*. Martha L. Canfield (ed.). Madrid: Visor. 219-241.
- Canfield, Martha L. (2002). Largo viaje del cuerpo hacia la luz. En: Martha L. Canfield (ed.). *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid: Iberoamericana. 97-126.
- Chirinos, Eduardo (2007). El reptil sin sus bragas de seda: una lectura de *Ejercicios materiales* de Blanca Varela a la luz de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio. En: Dreyfus, Mariela – Santisteban, Rocío Silva (eds.). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú. 205-219.
- Chirinos, Eduardo (1998). *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Eielson, Jorge Eduardo (2009). Noche oscura del cuerpo. En: Jorge Eduardo Eielson. *Poeta en Roma*. Martha L. Canfield (ed.). Madrid: Visor. 105-122.
- Ferrari, Américo (1997). *Los sonidos del silencio*. Lima: Mosca Azul.
- Gazzolo, Ana María (2007). Blanca Varela: más allá del dolor y del placer. En: Dreyfus, Mariela – Santisteban, Rocío Silva (eds.). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú. 73-83.
- Gil, Carlos M. Andrés (2004). La corporalidad en los poemas sanjuanistas. En: Carlos M. Andrés Gil. *La experiencia poética y la experiencia mística en la poesía de San Juan de la Cruz*. Maryland, USA: Scripta Humanistica. 59-81.
- González Suárez, Lucero (2021). Carne y espíritu: opciones existenciales. En: Lucero González Suárez. *La antropología fenomenológica de San Juan de la Cruz*. Burgos: Grupo Editorial Fonte. 87-122.
- Fernández Cozman, Camilo Rubén (2019). Desmitificación y campos figurativos en la poesía de Blanca Varela. El caso del *Canto villano* (1972-1978). *Revista ConCiencia EPG*, 4(1). 92-97. Asequible en: https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/9472/Fernandez_Cozman_Blanca-Varela.pdf?sequence=1&isAllowed=y, fecha de consulta: 29-05-2022.
- Gaitán, José Damián (1995). Desnudez y vacío. Todo y nada. En: José Damián Gaitán. *Negación y plenitud en San Juan de la Cruz*. Madrid: Espiritualidad. 71-102.
- Guerrero Guerrero, Eva (2007). La poética de Blanca Varela: “Hacer la luz aunque cueste la noche”. En: Blanca Varela. *Aunque cueste la noche*, XVI Premio de Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Salamanca: Eds. Universidad de Salamanca. 7-82.

- López Castro, Armando (1998). Hacia una espiritualidad erótica en San Juan de la Cruz. En: Armando López Castro. *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca. 53-73.
- Mancho Duque, María Jesús (1993). *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Marcolin, Silvia (2002). La poética del cuerpo. En: Martha L. Canfield (ed.). *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid: Iberoamericana. 63-82.
- Nancy, Jean-Luc (2013). *Corpus*. Budapest: Kijarat.
- Radvánszky, Anikó (2014). Corpus ego sum. A test és a lélek kapcsolata Jean-Luc Nancy *Corpus* című művében. En: Boros, Oszkár – Horváth, Kornélia – Osztróluczky, Sarolta – Varró, Annamária – Zsuppán, Klaudia (eds.). *Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában*. Budapest: Gondolat. 42-51.
- Oviedo, José Miguel (2001). Los poetas peruanos de la «Generación del 50». En: *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza. 213-225.
- P. Gabriel De Sta. M. Mag. O.C.D. (1966). *La unión con Dios en San Juan de la Cruz*. P. Julio Félix del Niño Jesús (trad.), O.C.D. Burgos: El Monte Carmelo, Carmen 2.
- Ramírez Cobián, Mario Teodoro (2017). El cuerpo por sí mismo. De la fenomenología del cuerpo a la ontología del ser corporal. *Open Insight*, 14(8). 49-68.
- Rebaza Soraluz, Luis (2019). Los años '40: los poetas de posguerra, la república ácrata y la construcción de una poética peruana moderna. En: Raquel Chang Rodríguez y Marcel Velázquez Castro (directores generales). *Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 4, Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca (coords.). *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. 167-202.
- Rebaza Soraluz, Luis (2004). Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no-escrita de Jorge Eduardo Eielson. En: Jorge Eduardo Eielson. *Arte poética*. Luis Rebaza Soraluz (ed.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 9-50.
- Salazar, Ina (2021). Del ángel y el animal en la poesía de Blanca Varela. *Bulletin Hispanique*, 114(2). 671-701. Asequible en: <https://journals.openedition.org/bulletin-hispanique/1397>, fecha de consulta: 29-05-2022.
- Salazar, Ina (2015). *La poesía ante la muerte de Dios: César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. E-book. Asequible en: <https://www.scribd.com/read/358970106/La-poesia-ante-la-muerte-de-Dios-Cesar-Vallejo-Jorge-Eduardo-Eielson-y-Blanca-Varela>, fecha de consulta: 29-05-2022.
- Sandoval, Renato (2002). El cuerpo y la noche oscura. En: *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Martha L. Canfield (ed.). Madrid: Iberoamericana. 127-139.
- Vallejo, César (1993). *Obra poética completa*. Américo Ferrari (ed.). Madrid: Alianza Tres.

La mística del cuerpo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela

Varela, Blanca (2007). *Aunque cueste la noche*. Eva Guerrero Guerrero (ed). Universidad de Salamanca.

Vargas Llosa, Mario (2014). Presentación de “Ternera acosada por tábanos” de Blanca Varela. Asequible en: Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=e2EzJpWK2VQ>, fecha de consulta: 11-06-2021.